Иван Евдокимов

Север в истории русского искусства

Иван Евдокимов.

Север в истории русского искусства.

ВОЛОГДА.
Издание Союза Северных Кооперативных Союзов.
1921.

Посвящается эта книга моему отцу Василию Федоровичу Евдокимову.

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ.

Выпуская в свет монографию „Север в истории русского искусства" составитель считает необходимым указать, что его труд в общей литературе по изучению русского искусства является первой попыткой представить в целом и законченном виде историю развития старого искусства севера, насколько это было возможно. Материал по художественной культуре севера совершенно случайный, витиевато-описательного характера, разбросанный по разнообразным источникам. В настоящей монографии он использован и переработан. Помимо печатного материала составитель обращался к рукописным источникам, нигде не опубликованным и, главным образом, к результатам самостоятельных изысканий, производившихся им в течении последних десяти лет. Монографию заключают впервые составленные и печатаемые „Указец книгам и статьям по художественной культуре севера" и „Словарь северных иконников". Кроме того составитель считает непременной своей обязанностью довести до сведения читателей, что по условиям неблагополучного состояния типографского и литографского дела в стране, он принужден был недостаточно полно иллюстрировать свой труд. Существенные пробелы в иллюстративном материале распространяются на все главы монографии—зодчество, иконопись, ваяние и прикладное искусство. Составителем было подобрано и заготовлено несколько сот фотографий и негативов, предназначенных для книги. Одновременно со сдачей в типографию рукописи для набора предприняты были шаги к изготовлению клише, была надежда, что клише своевременно будут сделаны, но когда набор рукописи подходил уже к концу, соответствующая цинкография за недостатком цинка заказа не могла выполнить. Пришлось прибегнуть к использованию имевшихся клише. Вологодский Отдел Народного Образования предоставил клише из книги „Вологда в ее старине" и журнала „Временник" изданий северного кружка любителей изящных искусств и несколько клише получено от Д. С. Непеина. Словом, иллюстративная часть в настоящей монографии не могла быть представлена в таком виде, в каком она была задумана. Обложку для книги сделал художник Н. П. Дмитревский. Клише обложки изготовлено в Петербурге, в 15-ой государственной типографии (бывшая Голике и Вильборг). Книга отпечатана в количестве 4500 экземпляров.

Составитель считает своим долгом отметить живое сочувствие под'отдела искусств при Вологодском Губернском Отделе народного образования к его работе, предоставление фотографических принадлежностей, клише, оказание помощи при организации библиографической работы. Глубокую благодарность высказывает составитель В. М. Колыгину, А. Н. Мечу, С. Д. Ковалеву и Д. Д. Сонолову за поддержку издания монографии в столь трудное время.

Иван Евдокимов.

Село
Андреевское-Фоминское
1920—1921.

Вологда. Икона Владимирской Божией Матери 1549 г. во Владимирскей церкви.

Вологда. Дексус XV в. в Иоанно-Предтеченской церкви, что в Дюдиковой пустыни.

Вологда. Икона „Святая Троица" XVI в. в Цареконстантиновской церкви.

Север в истории русского искусства.

I.

„*Мы ленивы и нелюбопытны*“—сказал Пушк

Эти слова обязывают. Они стали крылатыми.

Почему же они обязывают?

Во-первых потому, что это не случайно оброненные слова обыкновенного человека, сказанные и забытые, а слова гения, слова Пушкина—поэтического солнца нашей художественной литературы.

Во-вторых—всегда случается так, что гению свойственно подсмотреть, проникнуть до самой сути вещей, до глубины явления, вскрыть явление, обнажить его как бы конструктивные части—и вдруг осветить светом ярким и ослепительным. Темное вдруг становится ясным, скрытое явным до поразительной очевидности. Такова ударная сила и фразы Пушкина „*мы ленивы и нелюбопытны*“.

Этими словами буквально определяется наша национальная сущность. Во всех неисчерпаемых областях нашей жизни мы проявляем крайнюю лень, полное равнодушие и отсутствие малой доли любопытства.

Пушкин как бы прощупал тайно бьющий пульс нашего национального кровообращения, и эта фраза стала крылатой, применимой на каждом шагу.

Но ни в чем кажется эта зловещая черта русского национального характера так воочию, с такой яркостью не проявилась, как в отношении к художественному проявлению русской стихии за века ее исторической жизни.

Между тем в области художественного творчества русский народ достиг огромнейших успехов, создал колоссальной художественной ценности культуру, которая только теперь, за последние полтора десятка лет, извлекается из забвения.

В своем соборном творчестве русский народ создал великую художественную культуру, проявившуюся в зодчестве, иконописи, прикладном деле с поляным блеском и несколько приглушенно в ваянии и музыке.

И этого почти никто не знает!

Раз создана великая художественная культура, значит, русский народ великий художник, великий художественный талант.

И это почти никому не приходило в голову, никто не задумывался над этим.

Вот тут и выступает роковая черта нашего характера, наше непонимание своих сил, непонимание сделанного полета, равнодушие к тому, что сделано вчера и как сделано.

Не вскрывается-ли перед нами в этом ужасное отставание русской культуры перед другими культурными народами, постоянные перебои ее, разорванность ее на части, часто скрепленные между собою какими-то паутинкообразными волокнами?

Глубочайшее невежество и равнодушие царило в познании своего прошлого. А ведь познание своего прошлого—есть познание настоящего и предуказание на будущее. Русский народ в художественном своем проявлении как бы ни разу не оглянулся назад, а все шел вперед „*куда кривая вывезет*". Прошлого не существовало, не существовало его изучения, было понятие о прошлом, как о времени, которое чем-то было наполнено, а чем, именно, то казалось ненужным для ряда поколений и возрастов.

Были, конечно, отдельные энтузиасты, которые провидели будущее и старательно копили материал, но что могли сделать отдельные, хотя-бы и очень плодовитые люди там, где необходима была работа многих и многих, ибо слишком огромно было оставленное наследие.

А поэтому шла медленная подготовительная работа.

Родились и умерли ряды поколений ученых, прежде чем представилась возможность несколько разобраться в прошлом.

Большинство из них—работники XIX века. Это работники спокойные, как бы архивариусы искусства, составители инвентарных списков и сводов.

Работа их была очень ценна, но вся она как бы была покрыта густой пылью, велась под стеклянным колпаком, была работой немногих для немногих. И вот только благодаря энергии молодого поколения последних двух десятилетий —вдруг в этом уединенном царстве началось ́ льное движение, смятение и лихорадочное беспокойство.

В России проснулась благородная страсть к своему прошлому.

То, что создалось в веках, накопилось, понемногу начало вырисовываться неясными, дрожащими силуэтами на первое время, с каждым новым днем выступая яснее и рельефнее в светлое поле сознания.

Незнаемое никем приблизилось, стали различимы контуры старой культуры. А не знали мы ее настолько, что, собственно, и доныне у нас нет более или менее связной истории русского искусства, кроме отдельных прекрасных монографий по отдельным его ветвям.

Мы все остаемся мозаистами, инкрустаторами, нам доступно только немногое, пока миниатюрное в нашем художественном познании. Чудо, однако, случилось. Мы страстно, остро и зорко заинтересовались своим старым искусством. Заинтересовались сами, заинтересовали целый мир.

В последнее десятилетие в Россию неоднократно наезжали ученые и художники иностранцы и то, что они увидели, поразило их чрезвычайной неожиданностью. Пред ними раскинулась огромная древняя страна, населенная многомиллионным народом, предки которого создали тысячи

памятников зодчества, живописи, ваяния, прикладного щедро рассадив их на необозримых пространствах своей земли.

Пред восторженными взорами не на дне океана, а рядом с ними, на расстоянии двух-трех дней езды от самых отдаленных центров Западной Европы, открылась живая действующая Атлантида.

И когда они захотели ознакомиться с этой великой красотой творчества более подробно, то Россия ничего им не могла дать, никакого указателя, путеводителя по искусству.

Но достаточно обвинять — мы быстро начали исправляться.

Началась большая работа. Она еще только начата, но неустанный поток мысли, чувства и восторга не могут оказаться бесплодными.

Как из новых катакомб, начали извлекаться сокровища из кладовых, чердаков, захолустий, дворянских поместий, государственных и частных архивов.

Так пробудившаяся страсть к прошлому способствовала началу новой эры в России в области искусства — и не только в России—это открытие старого русского искусства, особенно XIV—XVI веков, будет иметь когда-либо всемирно-историческое значение, когда оно вольется во всемирную сокровищницу искусства одним из замечательнейших чудес.

Но „как" и „что" создал русский народ?

До самого последнего времени на русское искусство существовал односторонний и неправильный взгляд, благодаря господству которого безусловно в значительной мере объясняется наш ничтожный интерес к своему творчеству.

С легкой руки европейских исследователей в области художественного творчества всех времен и народов, на русское искусство, о котором упоминали на нескольких страничках для полноты картины, по обязанности, а не по исследовательскому одушевлению, установился в XIX в. взгляд, как на искусство варваризованное, несамостоятельное, заимствованное в до-петровской России от Византии, а потом—последовательно от Голландии, Франции и Германии.

Схема строилась так: искусство Византии было перенесено в X в. в дикую Русь, как бы на голую землю, здесь оно быстро выродилось, варвары убили живую душу византийского мастерства.

Особенное значение в установлении и развитии и углублении этой ереси надо приписать знаменитому французскому историку и архитектору Виоле ле-Дюку. Виоле ле-Дюк никогда не бывал в России, но имел знакомых в Москве, которые высылали ему рисунки наших памятников.

Заинтересовавшись ими более сильно, чем его предшественники писатели-иностранцы, Виоле ле-Дюк воспринял существовавшую на русское искусство точку зрения и дополнил ее, казалось бы, благожелательным выводом, открыв расцвет русского искусства в XVII столетии, во время царя Алексея Михайловича.

Виоле ле-Дюк назвал маленькую церковь Рождества Богородицы в Путниках в Москве (около Страстного монастыря) и церковь в Останкине под Москвой образцами русского самостоятельного стиля.

Постоянное какое-то паническое отношение наше к иностранным именам оказало свое действие.

Русские ученые немедленно уверовали в Виоле ле-Дюка, в его на недоразумении основанные мысли.

Невзыскательный и ленивый русский человек был рад тому, что и у него нашли некоторые достоинства и даже похвалили его. Чего больше? Нечего искать и проверять мысли, пожаловавшие из Западной Европы, ими следует по традиции восхищаться и восторгаться.

К Путниковской и Останкинской церквам прибавили церковь Василия Блаженного, наименовав ее перлом варварских форм.

Таким образом — Василий Блаженный, Путниковская и Останкинская церкви — вот три полуварварских кита, на которых будто-бы держалась высокая сфера русского искусства.

Грустное и роковое заблуждение быстро привилось к консервативной неподвижной русской мысли, не любящей оживленного поединка сталкивающихся сомнений, исканий и беспокойств.

И если-бы не проявилось, наконец, в России влечение к изучению своего прошлого, пагубные мысли Виоле ле-Дюка господствовали-бы доселе.

Но пришло горячее кипучее изучение, вырвавшаяся, как лава, любовь к правде и истине своей культуры — и запавеси с заблуждений были сорваны и разорваны.

Без особенного труда, схватив первый же, наскоро завязанный узелок нехитрых построений Виоле ле-Дюка, новые исследователи быстро распустили все кружево западно-европейской мысли, оказавшейся грубой дерюгой по своей сущности.

Сразу же стало ясно, что Василий Блаженный отнюдь не характерен для всего нашего зодчества, для всей последовательной истории развития зодческих форм.

Василий Блаженный — одинокое явление в русском искусстве, какой-то гениальный прыжок по мастерству из общего русского творчества, чудодейственный и странный и неповторимый ни раньше, ни после всей совокупностью своих безконечных особенностей.

Что же касается Путниковского и Останкинского храмов, то простое сравнение их с другими русскими памятниками и сопоставление времени создания этих памятников указало — не во времена Алексея Михайловича горел напсильнейший художественный гений народа — зодчего, нет, его прекрасное вдохновенное пламя дрожало полным аногейным огнем до царя — соколиного охотника и после него. Не в Москве, не в московском возвышении Альпы нашего древнерусского художества. И лишь один неугасимый огонь, лишь один художественный очаг дает свет в течение нескольких веков.

Четыре столетия художественной жизни Новгорода, Пскова, Владимира—наше важнейшее и недосягаемое; наш деревянный Север—самая высокая гора русского творчества.

Север, Новгород и новгородские пятины—русская Италия, русский Рим.

Но для того, чтобы откинуть предонюю точку зрения Виоле ле-Дюка на русское искусство, необходимо разобраться в истоках нашего искусства и в его походе.

Да, русское искусство, каким оно доступно нам в своих первых сохранившихся каменных памятниках, началось с заимствований. Но что такое заимствование? Легкий ли оно крест или тяжелая могильная плита, из-под которой нельзя подняться и распрямиться? Что такое самобытность и что такое заимствование?

Всякая культура всякого народа представляет тесное, как-бы химическое сродство его национальных особенностей—характера, быта, деятельности его духа, сердца и мысли.

И так как уже в периоды юношества народов, даже в доисторическое время народы входят в общение между собою—неизбежно их влияние друг на друга, или влияние более сильного на более слабого, взаимодействие культур. Нужно помнить, что говоря это о европейцах, особенно понятно это взаимное влияние, взаимное проникновение еще и потому, что все народы Европы произошли от одного корня, провели свои детские годы в общей индостанской колыбели, имели общий язык, быт и религиозные возрения.

И когда впоследствии они разошлись, приспособились к разным природным условиям и существенно стали отличаться друг от друга, все же они напоминали и напоминают как бы многоводную речную сеть, бегущую на север, юг, восток и запад из одного общего водоема. Тем самым заложен общий фундамент всех европейских культур.

Где причина и следствие в искусстве? И нет-ли круговоротного потока? Не следствие ли в начале, не оно ли предшествует причине?

Культура и искусство всех европейских народов также слитны между собой и неразделимы, как нельзя указать в лазури—где ее начало и где ее конец, хотя лазурь частично может быть и очень разнообразна: там облака, там грозы, там ясень.

Искусство можно уподобить гранитному монолиту, состоящему из разнообразных частиц, нисколько не нарушающих его единства.

Кроме общего кровного фундамента необходимо отметить удивительную способность русской души перевоплощаться в чужие культуры.

Изучая древнее безыменное творчество мы на каждом шагу встречаем эту удивительную способность перевоплощения. Конечно, и другие народы не лишены этой черты, но у русских надо отметить, вне всякого сомнения, большую степень ея, большую яркость, остроту и даже какую-то жадность. И не только мы способны перевоплощаться, мы не менее сильно можем перевоплощать. Вся наша тысячелетняя история свидетельствует о нашей какой-то железо-кислотной крови, в которой

кануло в вечность, растворилось до сотни финских народов (русская колонизация), кануло не оставив о себе почти никакого воспоминания, за исключением названия местностей, урочищ, рек, озер, по которым обитали эти народцы.

Иностранцы, наезжавшие в Россию, лучшие из них, быстро подчинялись такой невидной по внешности культуре нашей, однако, обладающей, видимо, способностью удивительного притяжения; оставались в стране, сливались с населением и исчезали в русской стихии.

Такие смеси не могли не отразиться на культуре страны.

И они отразились и видны в некоторой пестроте нашей культуры.

Не в меру патриотически настроенные русские люди, было время, даже сильно обижались на это смешение, видя в нем большое зло, об'яснение многих наших национальных недостатков и погрешностей.

Существует даже, правда небольшая, литература, трактующая на тему о не-русской крови в наших жилах.

Пушкин, Лермонтов, Жуковский, Фет, Герцен, Чайковский, Бородин, Глинка, Некрасов, Вл. Соловьев и др. имеют примеси чужой крови.

Но было бы такой нелепостью считать их нашими великими людьми с некоторыми оговорками.

В слиянии, в скрещивании несомненно проявилось благодатное зло.

Видимо, вливаясь в русскую кровь, чужеродные стихии как бы возбуждали ее успокоенные и дремлющие силы, расцвечали ее, или, подчиняясь ей, находили в себе новые зоркие силы для творчества.

Конечно, много иностранцев совсем не осядало в России, не привилось к нашему стволу. Но можно определенно сказать, что это по большей части те иностранцы, кои не увеличивают культурных ценностей ни тут, ни там.

Ход исторической жизни таков, что русская художественная культура впила в себя иноземные влияния, оросила их и проявила с блеском и неповторимой оригинальностью. Так слилось заимствованное с самобытным, так создалась новая своеобразная, своеобычная русская культура.

Но развертывая свиток наш, на котором легли знаки нашей художественной истории, ответив, как создалась культура, мы не можем не ответить, что было создано и почему было создано так, а не иначе.

Древнейшие летописные своды безмолвствуют об искусстве древнейшей, до-христианской Руси.

Как будто его и не было, но несомненно наш отдаленный предок, на какой бы ступени развития он не стоял, уже значительно отличался от доисторического человека и был окружен известной культурной обстановкой: были постройки, были украшения, были домашние поделки незатейливого быта, была музыка...

Из позднейших источников, уже христианской эры, узнаем, что были каменные и деревянные идолы, стоявшие на пригорках, на высо-

ких местах, по берегам рек значит, на лицо известное умение ваять, лепить. Около идолов совершалось примитивное языческое богослужение, пели, скакали, играли на недошедших до нас инструментах...

Принимая во внимание—самые оживленные торговые сношения древней Киевской Руси до-христианского времени с Востоком и Византией, войны киевских князей с Византией и даже победы над ней, богатство, стекавшееся в Киев по замечательной речной сети, накинутой на обширную нашу равнину как бы человеческими, искусными руками великих инженеров, припоминая былины—мы должны будем заключить об имевшихся безусловно больших постройках, жилищах народа, хоромах князей и дружины.

Постройки, повидимому, были наполнены самыми разнообразными вещами, необходимыми в домашнем быту. И лишь вследствие одного обстоятельства вся эта древнейшая культура не дошла до нас. Все сооружения были деревянными—вот то обстоятельство, которое наложило печать временности на древнюю культуру.

Если даже теперь, наша страна так богата лесом, то тогда представляла сплошной дремучий лес; Киев по летописи был городом, а не степным, как ныне.

Огромное количество леса, так сказать, предуказало населению тот материал, из которого оно должно было возводить постройки.

Деревянная, избяная Русь, установлено последователями, через каждую сотню лет обновлялась, проще сказать, выгорала, а ежели какие сооружения оставались от пожаров, то для деревянной постройки столетняя давность уже вообще почтенная давность, требующая поновлений и переделок, перестроек или постройки заново.

Кроме того, припоминая вековечную борьбу городов киевской Руси с печенегами, половцами, татарами, бесконечные сражения, пожары, *„поток и разоромление“* — просто странно было бы иметь памятники тогдашней деревянной Руси.

До нас дошли только каменные памятники и церковные.

В этом нельзя не видеть нового подтверждающего обстоятельства самых неблагоприятных исторических условий.

Ведь несомненно же, как только началась каменная стройка храмов, больших, монументальных, великокняжеских по принятии христианства, были возводимы и гражданские сооружения из камня.

Почему же они не дошли?

Тут обнаруживается простая историческая случайность, лишившая нас памятников гражданского искусства и оставившая нам только памятники церковного искусства.

Завоеватели Киевской Руси—татары, как теперь все больше выясняется, видимо, отнеслись с полным равнодушием к религии нашей страны, даже больше, они как бы берегли в своем бешеном натиске на Русь памятники религиозного культа.

Очень характерны неоднократные упоминания летописей, описывающих татарское нашествие, о том, как все население того или иного города запиралось в церкви—и там ждало врага, изнемогши в борьбе у городского частокола.

Тут чувствуется не один религиозный энтузиазм—умереть в храме Бога, в которого верują, но какой-то практический смысл, стремление обезопасить свою жизнь.

Конечно, могут быть приложимы и другие соображения к этому „*церковному сидению*"—быть может, тогдашней технике и не под силу было разрушить монументальное сооружение с полуторасаженной кладкой стен, с узкими в четверть полторы окнами и железными тяжелыми дверями? Но скорее первое, чем второе, потому что большинство известных по летописям церковных сооружений уцелело и дошло до нас и не дошло ни одной каменной гражданской постройки.

Раз не сохранились каменные сооружения, то уже само собой понятно не могла сохраниться деревянная, избяная древняя Русь.

Но мы несомненно обязаны сказать—до-христианская Русь имела свою скромную, самостоятельную, туземную культуру, свое туземное искусство.

И вот, когда пришла пышная, золото-красная Византия и начала свое художественное завоевание древней Руси, принесла с собой каменную кладку, эта скромная туземная культура пораженная отступила, сбросила своих идолов и истуканов в Днепр, замолкла, смешалась, но, повидимому, оторопь продолжалась весьма недолго.

По крайней мере мы не можем не видеть, изучая дошедшие до нас памятники искусства византийской поры в порядке их последовательного возведения, упорно—настойчивых усилий безыменных мастеров видоизменить византийский канон, внести в него свое, родное, туземное.

Как бы затосковала древняя Русь о сброшенных истуканах и стала заглаживать вину свою за временное отступничество и малодушие перед ними.

И это не только на первых порах, о вся история русского искусства, от памятника к памятнику, если бы возможно было их расставить в одну линию, рядом друг с другом, явственно свидетельствует об одной направляющей, главной идее неизвестных строителей—взять из Византии необходимое и внести в нее русское, туземное.

Собственно, нет ни одного памятника даже из самых древнейших, в котором бы чувствовалось полное господство Византии.

Многое в них наслоилось в веках, было прибавлено вставшей на ноги позднейшей русской культурой, но и в основном, древнейшем, что удается выявить по летописям, обмерами, последованием кладки и уцелевших деталей, находится отступления.

На первый взгляд это кажется совершенно непонятным.

Спрашивается — что же византийские мастера стремились настоятельно оторвать свое творчество от византийского искусства? Разу-

Кокшеньга.

Каменный монастырь на Кубенском озере.

Кокшеньга.

местеи, нет. Русских мастеров, умевших возводить только деревянные постройки, не могло еще быть в первые десятилетия каменного строительства, они еще не научились технике этого дела. Кто же повинен в замечаемых нами отступлениях? Быть может, на Русь и, конечно, так, приезжали не первостатейные мастера-строители, и от их неумелости произошли некоторые особенности в постройках? Но почему тогда эти особенности с течением времени так любовно, так неуклонно разрабатывались последующими поколениями уже исключительно русских мастеров?

Объяснение этого явления в древнейшем искусстве надо искать во влиянии местной культуры на византийских мастеров.

Не по доброй воле, а бессознательно, византийские мастера восприняли в себя действие местной культуры, окружающей обстановки, среды, живших, всегда живучих, вкусов и невольно отклонились от врожденных навыков и приемов своего родного творчества.

Неказистая русская культура, однако, дохнула на душу греческ мастера своим дыханием.

Так взаимовлияют, сменяваются большие и малые культуры, так происходит зарождение новой культуры и всех ее дальнейших завоеваний.

Где же тут варваризация византийского искусства?

Факт, отмечаемый нами на истоках русского искусства, говорит лишь о сильной независимости русской художественной мысли, ее творческих дарованиях, даже как бы о магичности ее внутреннего содержания.

Не простая историческая случайность, не простой внешний повод— принятие Русью христианства и византийской культуры.

Древняя Русь, как известно, выбирала свою веру. Она стояла на такой степени развития, что могла выбирать. Мог быть варварским быт, но мысль здоровая и крепкая уже зрела. Взяла Русь и византийское искусство, а не какое-либо другое. Тут тоже проявилась вполне сознательная воля выбора.

Византийское искусство, начиная VI-м веком с Рождества Христова и почти до XIII века, целых восемь веков, было недосягаемым единственным великим искусством для всего Европейского мира, Византия влияла не только, как поставщица религиозного культа, влияла Византия, как высочайшая культура тогдашнего мира.

А что такое Византийская культура?

Она наследница античной культуры: Византия вышла из Парфенона.

Тем самым, минуя слабые передаточные культуры, древняя Русь непосредственно приобщилась к самому античному дыханию. Устанавливается преемственность с двумя величайшими культурами мировой истории.

Какова же была художественная одаренность нашего народа, если он, заимствовав величайшую культуру, не потерял своего живого лица, а сразу же принялся за соединение, претворение ее в свою местную

художественную стихию, сразу же повлиял всей суммой своей особенной культуры на приехавших византийских художников.

Дорогая независимость молодой расы, так ослабевшая впоследствии.

Не слепо, не как бессмысленный ученик, а как сознательный, отдающий себе отчет в редких качествах редких учителей, воспринял народ великолепие византийской культуры.

И так во всем в начале его истории...

Это упорное, приводившее в отчаяние византийских митрополитов несколько веков сряду, двоеверие России—языческой и христианской—явление того же порядка.

Это не косность, не варварство примитивной организации, как принято считать, это от избытка независимости, от полноты души, способной совместить казалось бы несовместимое, это неустанное волнение мысли, беспокойство, иск к истине и свободе...

Византийское православие, как и византийское искусство, вошлось в нашу кровь, как возбуждающее средство для оживленной творческой деятельности русской мысли и сердца. Древняя Русь выбирала, а отсюда станет ясен и дальнейший путь развития самостоятельности в русском искусстве.

Безыменные русские люди быстро усвоили все приемы и навыки византийского искусства, и через несколько десятилетий начали обходится собственными силами и средствами. Вдруг как-то византийские художники исчезают из летописей...

С удивительной настойчивостью безыменные мастера стремятся создать *новую, каменную, живописную и прикладную культуру. Они ищут* новых пропорций, новых совершенных форм глав, куполов, барабанов, фасадов, фронтонов, фризов, абсид, кладки, орнаментации, колонн и колоннад, порталов и перекрытий, красочной гаммы в стенописях и иконописи, идеального силуэта, мощности и виртуозности в прикладном деле.

В Киевско-Черниговской Руси с X до второй половины XIII веков идут как бы двумя самостоятельными путями Византия и Русь: так явственно отличимы их особенности. Но вот с XI века начинает свою каменную и живописную художественную историю Великий Новгород, а за ним Псков. Византийские мастера в Великом Новгороде строят и украшают одну Новгородскую Софию (1045—1052). Больше о них не слышать. И вполне понятно почему.

В 1179 году воздвигается церковь Благовещения на озере Мячине, которая является первым властным словом самобытной новгородской культуры, за нею следуют другие все решительнее и определеннее, все независимее и совершеннее.

Летопись не находит нужным называть имен русских, всем известных, она отмечает только иностранца в отличие от своего, но некоторые русские мастера уже проявляют такую творческую силу, что летопись нарушает свое обыкновение. Появляется *„мастер Петр"*—строитель дивного Георгиевского собора Юрьева монастыря около Новгорода

(1119), „*мастер с Лубянской улицы Коров Яковлевич*" в 1196 г., наконец „*мастер Милонит Кишкин*"—тысяцкий и посадник Великого Новгорода и перворазрядный зодчий, которого вызывает Киев и поручает ему строительство стен Киевского Видубицкого монастыря.

В конце XII века Киев вызывает мастеров не из Византии, а уже из Новгорода.

Так сказочно стремите[illegible] утверждается художественность Руси.

Во второй половине XIV века Великий Новгород создает шедевры своего зодчества, памятники мировой ценности: Федор Стратилат на Торговой стороне (1360 г.), Спас Преображения на Торговой стороне (1374 г.) и Петр и Павел на Софийской стороне (1406 г.).

Но и все промежуточные памятники только ступени, ряд ступеней, вновь поднимающаяся лестница к совершенному достижению своеобразного художественного движения.

Со стенописей церкви Спаса Нередицы в Новгороде (1198 г.) иконопись Новгорода совершает по тем же путям и дорогам свое восхождение, пока на рубеже 1500 года не создает действительно гениального мастера Дионисия, расписавшего Ферапонтов монастырь в 14 верстах от города Кириллова Новгородской губернии.

Ферапонтовская роспись—гордость нашего искусства, изумительное творение, равное по своему величию и силе воздействия и изумительному мастерству лучшим произведениям Итальянского Возрождения, знаменитой Сикстинской капелле.

Псков—это как бы историческая миниатюра Новгорода—делает ту же художественную работу—выявления своей самостоятельности.

Псков особенно интересен, как пример характернейшей черты русской художественной культуры—во чтобы то ни стало сотворить, создать свое, самостоятельное и независимое, использовав все у других, что не повредит, не помешает проявиться, выступить своему лицу. Псков учится у Новгорода. Порою он в искусстве, как и в истории, кажется миниатюрой Новгорода. Но миниатюра тончайшее искусство, полное особенностей, своих приемов, навыков, своих капризов и своеволий. Псков жадно берет и творит дивную, элегантную, истонченную, прелестную, буквально какую-то чеканную, миниатюрную художественную летопись каменной славы зодчества.

Жадное и такое глубокое и понятное влечение в искусстве—художественно ценно только то, что вновь создано, а не повторено, так мудро выражено в старинной русской поговорке, как бы применявшейся к искусству и древности—„*что город, то норов*".

Художественный норов России дал блистательную художественную культуру нам в старину.

Но вот перед нами Владимиро-Суздальская Русь XII—XIII веков. Короткий эпизод, переполненный глубочайшим вещим смыслом. Византия, запад и самобытность. Три составные части—в результате памятники не похожие ни на один памятник мира, поражающие, изумляющие,

кажущиеся чудом. Искусство развивается как-то совершенно молниеносно. Так иногда занимается сумасшедшее, неудержимо пожар — сверкнул язык пламени, и чрез минуту пламя обняло все, заняло, охватило и заполыхало нестерпимо ярко и тревожно.

Нигде так не ясна ненасытная воля к художественной самостоятельности русской души, как во Владимиро-Суздальском искусстве. И такое богатство творчества, такое бесконечное разнообразие художественных способностей, что Владимиро-Суздальское искусство внесло в мировую копилку величайший дар — несравненный, гениальный храм Покрова Богородицы на Нерли, близ Владимира, выстроенный Андреем Боголюбским между 1165—1166 гг.

На стенах Дмитриевского собора во Владимире (1194—1197) и Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (XIII в.), начинается история русского ваяния, как орнаментации, впоследствии вылившейся в скульптурные ковры Московской и Ярославской Руси.

Откуда-же взяла Владимиро-Суздальская Русь такой взмах, такую силу, такой взлет в одно столетие? Только имея духовные богатства, она могла так сказочно метнуться. Татарский разгром схватил Владимиро-Суздальскую Русь в момент ея полного расцвета художественных замыслов и прервал ее жизнь. Но долго и после, растоптанная, растерзанная, разорванная, разогнанная, она хранила воспоминание о двух веках своего художественно-исторического бытия, участвуя в иконописном движении Руси и в прикладном деле — чекане, литье и резьбе. Художественные наклонности, отсюда ясно, были внедрившимися в кровь населения Владимиро-Суздальской Руси.

На московской почве, к XV—XVI столетиям развиваются те же явления национально-художественной свободы.

Изменились, конечно, к этому времени судьбы прежних влиявших культур — пала Византия и выродилось ее искусство, завязались новые узлы европейских культур, сама древняя Русь постарела на несколько столетий, имея в своем прожитом культуры Киевско-Черниговской Руси, Владимиро-Суздальской и Новгород-Псковской.

Художественная культура возвысившегося политически московского удельного княжества, таким образом, должна была образоваться на очень богатого и, преимущественно, русского материала. Ей уже не надо было отставать свою художественную независимость от влияния чужеземных культур, она могла черпать вдохновение из родных источников — и только среди них, посредством их, развернуть свой местный норов, памятуя знаменитую поговорку о норовах.

И, действительно, московское творчество, московское мастерство в зодчестве, иконописи, ваянии, прикладном деле представляет замечательную смесь, объединение местных норовов, использование их, претворение в московские формы всех достижений предыдущей художественной истории Руси.

Политическая роль Москвы, собиравшей Русь из отдельных раздробившихся по уделам кусков страны, словно-бы проводится и в художе-

ственном отношении. Москва, вместе с присоединенными землями, городами, богатствами берет и художественную культуру уделов и очень искусно из всего заимствованного строит свое пестрое, красочное, сочное и декоративное здание. В московской художественной культуре, без всякого труда можно видеть Новгород, Псков, Владимиро-Суздаль и наш деревянный Север.

И то, что Москва не столько строила, сколько украшала, опять-таки свидетельствует об этой загребущей руке Московии. Она столько натащила к себе, раскладывала в огромных кладовых, накопила, насколдомничала, что ее хозяйский глаз никак не мог позволить лежать всему этому богатству неиспользованным. Москве некогда было строить, думать над формами, она в первую очередь должна была распределить, расставить по соответствующим местам захваченное ею наследство. И Москва сделала это блестяще.

Если Новгород и Владимиро-Суздаль создали такой безконечной красоты и величественности памятники, то Москва украсила свои памятники с недосягаемой пышностью, головокружительным эффектом и выразительностью.

В то же время, завидущая Москва, не остановилась только на заимствовании культуры от присоединенных уделов и вольных городов, она простерла свои руки и к западу, выписала оттуда такого гениального мастера, как Рудольфо Фиораванте, архитектора из Болоньи—строителя Успенского собора в Московском Кремле (1475—1479), Алевиза, Бона, Марко и миланца Пьетро Антонио Соларио—строителя сказочных стен Кремля.

В XVI и XVII веках, Москва уже находится в безпрерывных, все усиливающихся и умножающихся сношениях с Западной Европой, с ее культурами. Из Западной Европы всеми путями и дорогами идут и влияют культуры „латинян". Дипломатическая и ловкая, больше всего умевшая ладить и устраиваться благополучно даже при татарах, собственно, благодаря тонкому использованию выгод передатчика между Ордой и Русью поднявшаяся и окрепшая Москва, она впила в себя кое-что и от монгольской культуры. Эта смесь *„племен, наречий, состояний"* позволила Москве создать поразительно-разнообразную, невиданную по формам и орнаментации художественную культуру.

Опять и опять пред нами основная красная нить художественной самостоятельности русских мастеров, всегда умелых, тонко чувствующих, умеющих обращаться с чужим заимствованным добром, как со своим собственным, хозяйски, рачительно и талантливо, как умеет это делать самый образцовый наследник-умножатель.

Москва в XV, XVI и XVII столетиях создает такие шедевры, как Спас Преображения в селе Острове под Москвой, Покров Богородицы в Филях, церковь в Останкине, Московские Кремлевские соборы и др., выдвигает таких иконописцев, как Андрей Рублев, Симон Ушаков, заковывается в золотые, серебряные, басменные оклады, поразительно вышивает, нижет жемчугом и украшает.

С развитием широкой государственной жизни, Москва уже не ограничивается только церковным искусством, она создает памятники гражданской и светской обстановки с неослабевающим умением и способностями. В XVII столетии, когда уже было „*прорублено окно в Европу*", но еще не обтесано, без рам, с самодельной слюдой вместо европейского стекла, Москва не чурается иноземных влияний, она живет в международном масштабе, воспринимает отголоски международного стиля барокко, заканчивающего свой торжественный обход всей Европы.

Схватив налету стиль барокко, она так его преображает, что из международного он превращается в стиль „*московского барокко*". Словно в уставшую кровь было впрыснуто какое-то зелье, которое возмутило московскую стихию и пронизало творческим огнем по жилам. Что казалось бы общего между древнейшим деревянным зодчеством Руси и международным стилем барокко, но Москва, именно, смешала вековечные безгвоздевые формы деревянного зодчества с европейским утонченным стилем—и сотворила обворожительные памятники.

Обыкновенно, за последнее время, молодая художественная мысль склонна XVII век считать уже упадочным временем для древне-русского искусства, ущербом его, но, конечно, она оговаривается, только в сравнении с более славными эпохами миновавшего—с Новгородом, Псковом, более ранней Москвой.

Упадочность видят в пагубные влияний Европы, в ослаблении руки художника, потерявшего силу создавать монументальное искусство, разменявшегося на мелочи, на иллюстративность, вместо мощных, самих за себя говорящих линий и пропорций, ясных и полнозвучных красок.

Но по словам поэта „*дух мелочей прелестных и воздушных*" так самоценен, так многообразен, что это „*упадочное*" время одна из самых занимательных страниц нашей художественной истории. А главное—она была неизбежна, как неизбежно в природе вечное, необратимое, последовательное изменение, переход одних форм и состояний в другие формы и положения. Слишком мертвы были бы и застыли в своем величии самые совершенные явления искусства, если бы они были однообразны и только количественно увеличивали себя, не поднимаясь за пределы известного уровня.

Каждая эпоха, каждый стиль исчерпывают себя, если катастрофически не прервано развитие их, в полной мере. Они поднимаются в своем восхождении до самой вершины и замирают, вдруг обессиливают и не созидают новых художественных ценностей. Только в переходе в новые формы, в привнесении новых данных, в привитии новых питательных соков возможно дальнейшее развитие.

Мы выяснили самоценность московской культуры, ее отрицательное и положительное—и подошли к XVIII столетию. Русская история с Петра, подготовив его рождение, делает зигзагообразный скачек по старой, хотя и льнущей к новому, Московии. Пути русской самобытной художественной культуры колеблются быстро и решительно, они еще только дрожали в конце XVII столетия, в XVIII веке, с появлением нового государственного центра Петербурга, их оставляют доживать

свой век в старой Москве и не пускают временно на порог создающейся Северной Пальмиры.

Начинается петербургский период искусства.

Петр зазывает Европу.

На пустырь, на голую землю Петербурга хлынула Европа голландская, немецкая, французская, итальянская, английская...

В Москве делались прививки западного искусства небольшими дозами, которые как дождевые капли исчезали в мощно плывущей реке старой, своеобразной культуры...

В Петербурге старой культуры не было, там насаждалась без помех новая для России, вполне заимствованная, западная культура.

Но такова уже художественная капризность русского духа, что и на новом месте России, казалось бы совершенно обезопашенном от старой заразы почти тысячелетней художественной давности русского искусства, очень недолго царила приглашенная пришелица.

В порядке развития европейских стилей сменяются в Петрограде барокко, зарождается классицизм, расцветает так называемый екатерининский классицизм, приходит короткое колеблющееся Павловское пятилетие, непостижимо очаровательный Александровский классицизм, военный классицизм Николая I-го, затем вырождение кажется всех стилей – и наконец новейшие течения неоклассицизма и неовозрождения.

Вся страна, также и Москва, проходят тот же путь, запаздывая, сопротивляясь местами, но чаще всего ковыляя за своей самодержавной столицей.

Мелькают иностранные имена художников—Доменико Трезини, Растрелли, Де-ла-Мотт, Ринальди, Камерон, Гваренги, Росси, Томон-де-Томон, Жилле, Фальконет, Калло, Ламби, Виже Лебрен и пр.—огромный список.

В новой столице создаются волшебные здания, в окрестностях столицы появляются архитектурные чудеса, но все создано чужими руками.

Народ русский—этот недавно великий зодчий и иконописец и искусный подельщик—безмолвствует?

Нет, он бессознательно влияет всей совокупностью своей прошлой культуры на приезжих мастеров, которые не сидят, конечно, только в Петербурге, как в бесте, бывают в Москве, ездят по России, воздвигая усадьбы и „палаццы" для императорских временщиков, полководцев и вельмож. Запечатлеваются образы России в душе пришельцев, входят в их готовое мастерство, привезенное из-за рубежа—и так его изменяют, что все творчество XVIII и XIX веков с калейдоскопом сменившихся стилей все же является русским, не имеющим ничего почти общего с одностильными памятниками Западного мира.

Мы вновь встречаемся с удивительной действующей силой русской культуры, которая так властно накладывает свою печать, всасывает в себя иностранца.

Наряду с иностранцами в два—три десятилетия нарождается целое поколение уже русских мастеров, которые ездят в Европу, учатся там и,

приехав на родину, творят еще более отдаленно от своих западных учителей, чем наехавшие, покоренные нашей страной чужеземные художники.

Кокоринов, Старов, Воронихин, Захаров, Стасов, Антропов, Рокотов, Левицкий, Боровиковский, Уткин, Чемесов, Ф. Толстой, А. Иванов, Ковтонский, Ф. Шубин поднимаются в полный рост наряду с приезжими мастерами, и творчество их составляет и будет составлять нашу постоянную гордость.

В этом одновременном состязании русских по рождению и наезжих мастеров XVIII—XIX столетий, учителей и учеников, как бы видится время Киевской и Новгородской Руси, когда то же соревнование было между византийскими и местными мастерами.

В Петербурге, однако, древняя самобытная культура влияла на все приходившие и сменявшиеся стили издали, на расстоянии, из окна почтовой кибитки, в Москве XVIII и XIX веков—в центре, в главном хранилище, музее всероссийской художественной самобытности, она действовала и не могла не действовать всем своим обличьем, улицами, храмами, часовнями, домами, предметами быта, московским звоном, говором и как бы московскими глазами населения.

Московские художники с иностранными фамилиями—Ф. Бове, Д. Жилярди, не говоря уже о русских—И. Зарудном, Баженове, Ухтомском, Казакове творили в непосредственной преемственности с древней культурой; они еще дальше отстоят от европейских художников, работавших в одновременных стилях. Их мастерство является продолжением художественной деятельности столетий. И настолько ясна эта зависимость в их творчестве, что все памятники Москвы этой эпохи производят впечатление полной гармонии, стоя рядом с созданиями XV и XVI веков.

В новом времени, во второй половине XIX века стирается разновидность Москвы и Петербурга, но нет, нет да Москва и выдвинется несколько на особину. Так два потока сбегаются друг к другу, порой сливаются, порой расходятся или катят свои воды рядом, в одном направлении.

Вот схема образования и развития русской художественной культуры от древнейших времен до последних десятилетий.

В предыдущем описании мы, главным образом, имели ввиду зодчество и иконопись. Попутно, бок о бок, шло развитие и других отраслей искусства—ваяния, музыки, песни и литературы.

С блистательным успехом, иногда оспаривающим достижения в зодчестве и иконописи, развернулось прикладное искусство.

Та особенная роль прикладного искусства в жизни, его миниатюрность, его особность, неотложная надобность в нем во всяком быту, непосредственная его полезность, обслуживание будничных, квартирных, комнатных потребностей населения должны были постоянно толкать к его развитию. Удобное, живое, способное передвигаться, быть переносимым с места на место, движимое имущество народа—оно уже с Киевско-Черниговского периода

Великий Устюг.

Деревянная церковь XVIII в. в Грязовецком уезде Вологодской губ.

Прилуцкий монастырь около г. Вологды.

стояло довольно высоко. Продукт сложившихся и действующих вкусов населения, живое отражение их, под вечным присмотром глаз владельцев оно должно было быть наиболее самостоятельным и своеобразным, выросшим как бы из тела народа без всяких чужестранных влияний.

Прикладное искусство в силу его близости к быту, расположению внутри жилья, в тепле, под руками, у всех народов кажется наиболее незавидное и безприметное искусство.

Владимиро-Суздальская область, Новгород с его колоссальными пятинами, Псков оставили превосходные вещи чекана, литья, украшений, крестов, чарок, бокалов, окладов, басмы, чаш, ложиц, шитых пелен, покровов, венчиков, цат, облачений, затейливой резьбы, филиграни и проч.

Москва—достигла апогея в развитии прикладного искусства. И после Петра, весь XVIII век, половина XIX века прикладное искусство не ослабевало в своем развитии ни на одну минуту.

Пути развития ваяния, музыки, песни и литературы те ж..

Так мы выяснили, что было создано за века художественной деятельности нашей страны. Мы пытались раскрыть ту основную направляющую струю, которая главенствовала в развитии художественной культуры древней и новой России. Мы нашли, что эта руководящая и основная идея была—выявление своей самобытности, своего лица, своей национальной сущности, неуклонная переработка заимствований и влияний чужих, хотя и родственных культур. Достигнуто много. Создана огромная художественная культура, связанная через золото-красную Византию с божественно чистой, ясной, непостижимо прекрасной культурой розово-мраморной Эллады.

Творчество Руси и России жило под знаком освобождения от заимствованных форм и духа, в растворении их в горниле местных культур. Северное деревянное зодчество было той неослабевающей, неоскудевающей стихией, из которой черпали все века живой дух русской оригинальности и самостоятельности. Ему особое место—в дальнейшем выяснении нашей темы—Север в истории русского искусства.

II.

Выяснив общее развитие нашей художественной культуры, мы почти не коснулись северной области, северного искусства. Не коснулись потому, что роль Севера настолько особа, исключительна в нашей художественной истории, что должна быть выяснена отдельно, более подробно и исчерпывающе. Можно определенно сказать без искусства, развившегося на нашем Севере, главным образом, искусства зодчества, вся история русского искусства была бы иная—и несомненно художественный гений Новгорода и Москвы не поднялся бы до таких высот, до которых он поднялся в XIV—XVII веках.

Географически Север, как колыбель деревянного зодчества, надо ограничить пределами Олонецкой, Архангельской, Вологодской губерний и прилегающими к Вологодской губернии бывшими уездами Новгородской губернии—Череповецким и Кирилловским. Огромная область, большая часть всего северного края с XI и XII веков становится Новгородской пятиной. Новгородские летописи за 1038 и 1078 годы сообщают о жестокой борьбе, начатой новгородскими ушкуйниками с многочисленными финскими племенами, сидевшими с незапамятных времен по всему северному краю. Финские племена не устояли под натиском Новгорода и быстро начали очищать свои насиженные места, уходя на крайний север. Процесс колонизации совершился в одно два столетия. Например, Вологда основана не позднее конца XI века. Другие северные города—Тотьма, Великий Устюг основаны не позднее XII—XIII столетий. По житию преподобного Герасима, первого Вологодского чудотворца, написанного хотя и в XVII столетии, но бесспорно не апокрифического, узнаем, что во время княжения внука Владимира Мономаха, Изяслава Мстиславовича, в 1147 году Герасим пришел из Киева на реку на Вологду *„на великий лес“*, нашел здесь уже поселок, церковь Воскресения *„на ленивой площадке“*, а около церкви *„средний посад малою торжку“*.

Таким образом, в первой половине XII века мы имеем указание на существование деревянных церквей и гражданской стройки на севере.

В следующее столетие новгородцы завладели всем заволочьем. В XIII веке Великий Новгород уже ведет борьбу за сохранение своей огромной пятины с Тверскими и Московскими князьями. Только к XV веку, к моменту истощения государственной силы Новгорода, северный край вырывается Москвой из новгородского обладания. Если, по указанию летописца, в XIII веке в Вологде было много церквей, то это уже явственно указывает на довольно значительное население и на известную культуру. Для нас важен преимущественно факт колонизации: русское население пришло на север частью из Новгорода, частью из Киевско-Черниговской и Владимиро-Суздальской Руси после татарского разгрома и расселилось на его необозримых пространствах. Появление населения—начало культуры. Строятся жилища, храмы, погосты, монастыри, укрепления, сторожевые башни, украшается жизнь общественная

и частная. Раз первобытный дикарь, как мы знаем, и тот украшал свою пещеру, и тот обнаруживал влечение к красоте, то, конечно, мы вправе ожидать невиданно большего от тех колонизаторов, которые пришли из Новгорода, Киева, Чернигова, Владимира и Суздали—из мест с высокой и развивавшейся культурой.

И действительно—точно нельзя указать дат, от которых развивается северная культура, но она доступна нашему изучению позже всем наличием сохранившихся и созданных памятников. По величию и великолепию этой культуры становится ясным, что на севере создались совершенно особые благоприятные обстоятельства, которые позволили возникнуть самому характерному, драгоценному и влияющему искусству древней Руси—деревянному зодчеству. Почему так произошло?

Исключительное значение тут надо приписать природе страны. Природа страны, если так можно выразиться, собирает человека, т. е. рождает его внешний вид, душу, разум и направляет и руководит проявлениями своего создания. И нигде кажется с большей силой не сказалось это влияние природы на человека, как в Северной Руси. Бесконечно лесная, болотно-равнинная, с долгими светлыми зимами, матово-золотыми летами, дымчато воющей осенью и синей весной—Северная Русь родилась загадочной, мистической, проникновенной, опечаленной, хмурой, задумчивой и замкнутой в самой себе. От Новгорода до Ледовитого океана протянулось как бы особое государство. Только сильный и здоровый оставался жить в этом государстве. Все слабое, хилое умирало, побеждаемое природой—и только отбор побеждал природу. Отсюда малолюдность населения северной Руси, но отсюда же и великое северное искусство. Огромные лесные пространства и непроходимые топи отрезали Север от остальной России заповедной стеной и позволили своим родовым обитателям создать своеобразную жизнь и своеобычное искусство. Организовав сильного северного человека, природа дала ему материал для творчества—дерево, материал нежный, податливый и живой. Сотворилось дивное деревянное зодчество—многоглавые, многошатровые, многокупольные церкви, звонницы, часовни, молельни, домики с затейливой резьбой, балкончиками, жгутовидными поясами наличников и острым серебристым лемехом. Колонизаторские волны отложились наиболее чистым и отобранным пластом на севере. Заволочская Русь, предоставленная самой себе, уберегавшаяся от всяких влияний соседей в силу естественных преград—лесов и тысячеверстных расстояний, всю свою художественную индивидуальность сосредоточила на зодчестве и создала его настолько прекрасным и своеобразным, неповторимо—русским, что известный художник и знаток старины Н. Рерих мог назвать Север *„Римом России, русской Италией"*. Это не преувеличение, это тончайшее проникновение и понимание. И в самом деле, к деревянному зодчеству надо подходить с особыми чувствами, даже как к мировой ценности. Когда мы перестанем быть только мытарями, только жалкими нытиками на бедность наших художественных достижений, то мы все это почувствуем. Наше северное зодчество от простой крестьянской избы до величавых храмов в дальних уездах, в Олонии, на Мурмане, Кокшенге—сплошное чудо. Это не бахвальство, в котором мы кажется

меньше всего всегда были новинны, это становится общепризнанной истиной в художественных кругах России и на Западе — мериле наших правд и справедливостей по традиции. Вот вы едете по Вологде, Сухоне, Кубенскому озеру, или по Северной Двине, Мезени, Онеге, или по Онежским озерам, по Кеми — перед вами встает дивный облик старой, избяной, деревянной древней Руси, который даже теперь, в несколько измененном виде, благодаря тут инде выскакивающим кускам заносной новой городской культуры, все-таки указывает нам, какой была эта древняя, многовековая Русь. Посреди неоглядных лесов поднимаются, как огромные ели, церкви, колокольни, или как наши северные стога стоят они по тихим полянам, таинственные и единственные во всем мире. И вы сразу чувствуете, что неслучайно безыменные мастера так хорошо, так тонко расставили их по всему Северу, так удивительно выбрали места для них. Слить с окружающей местностью архитектурное сооружение, уловить как бы композицию местности, сотворенную великим художником — природой — высшая задача зодчего.

И для того, чтобы это было удачно, надо иметь талант, вкус, еще раз талант и еще раз вкус. Издали эти деревянные сооружения — церкви, колокольни, избы, часовни, погосты производят впечатление забытых древних городков былинного времени, когда народ переживал героический эпос своей истории со всей его глубиной первоначальной свежести, когда все было ново, когда пела каждая река, каждая дождинка, капля, и шум ели был многозначительнее, чем он теперь врывается в наши пресыщенные и утомленные уши.

Та исключительная по аромату поэзии легенда об исчезающих городах в озерах, городах Китежах, потонувших колоколах как бы началась здесь, пробудила творческую мысль народа к созданию поэтического образа. Но что же мы видим? Почему мы считаем дошедшее до нас деревянное зодчество Севера древним, типичным для Руси какого-нибудь XII—XIV веков? Ведь мы же знаем, что деревянная Русь в каждые сто лет выгорает, исчезает? До нас дошли деревянные сооружения Севера — один-два-три — с самой ранней датой конца XVI столетия?

Киевско-Черниговская Русь, как мы выяснили выше, также имела деревянное зодчество, но оно не дошло до нас, будучи уничтожено разорительными и губительными набегами степных народов на древнейшую Русь, а также вследствие выгорания? Древний Новгород, Псков, Владимиро-Суздаль не оставили деревянных памятников? Почему только Север оказался в таком исключительном положении? Все области Руси — Киевская, Владимиро-Суздальская, Новгород Великий и Псков, благодаря приезжим мастерам с XI века вводят у себя каменное строительство, которое вытесняет деревянное, как менее стойкое и практичное.

Вражеские набеги (кроме Новгорода) следуют один за другим по Киевско-Черниговской, Владимиро-Суздальской областям, сметая все на своем пути. Степь быстро увеличивается за счет лесной полосы в Киевской области, степь отодвигает леса к северу — исчезает деревянный материал, расчищается поле деятельности для каменных и мазаных

работ. Владимиро-Суздальская Русь имеет лесного материала не больше Киевской. Формы, выработанные там в предыдущем периоде деревянным местным зодчеством, так или иначе сохранились, растворились в каменных сооружениях. И над всем этим надо поставить непрерывно-действующие влияния обсеядющих древнюю Русь культур Юга и Запада.

Север избавлен был от всех неблагоприятных для самостоятельного развития обстоятельств — как неприступной стеной отграничен лесами и топями от набегов врагов; не соединивший ни с одной из культур, лишенный каменных пород и перенаселенный лесом — он тихо и уединенно мог делать свое творческое дело. Колонизаторы Севера, пришедшие из разгромленных половцами и татарами областей Руси, принесли с собою идеи деревянного зодчества, бывшие там, и стали в спокойном и безопасном месте разрабатывать их, исчерпывать всю неизмеримо богатую художественную одаренность нации. И такое разнообразие зодческих форм, которые мы наблюдаем в дошедших до нас сотнях памятников севера, что ясно — они могли выработаться только в веках. Не должно смущать нас этому и то положение, что памятники самые ранние датируются XVI столетием. На севере, больше чем где-либо и ныне происходит пожаров, вследствие преобладающих построек на дерева; в древней Руси их было конечно еще больше, так как древняя Русь освещалась лучиной. Но что значат пожары в спокойной лесной стране, когда под руками столько ничего не стоющего строительного материала, когда деревянная стройка так быстра, в одно лето, а артели мастеров — плотников уберегались от пожара. Сгоревший храм, изба на неостывшем еще пожарище начинали воздвигаться вновь. А народ так сживается со всей окружающей обстановкой, формами быта, формами жилья, что эти вновь поднимавшиеся из пепла сооружения безусловно были весьма похожими, если не точными со сгоревших. Да и выбор был так обширен, так неизмеримо-разнообразен. Поэтому датировка XVI веком может быть смело отнесена к значительно раннему времени, к XIV—XV столетиям. К тому же, после, в изменившихся условиях жизни, когда уже Север перестал быть так разобщен от остальной России, пролегли дороги, лесные просеки разорвали на части непроходимые леса, увеличилось население, оживилась торговля, стали влиять государственные центры — Москва, Петербург, а с ними покатилось влияние новой культуры, мы наблюдаем упорное, себялюбивое нежелание расстаться с родными, близкими, своими формами. Запаздывание на севере может исчисляться столетиями. Например, Петроград весь был охвачен увлечением классическим стилем во второй половине XVIII века, никакого другого он не признавал и не желал признавать, в это время Север спокойно и любовно возводил сооружения в приемах и типах XV века. Не нужно еще забывать, что Север только в XVI столетии кое-где возвел каменные сооружения по городам — и до XIX века вся огромная площадь северного края была покрыта почти только памятниками деревянного зодчества. Об'единяя все воедино — мы действительно можем современное северное деревянное зодчество считать непосредственно идущим из глубочайшей древности. Тот иллюстративный материал, который оставили нам западные путешественники, неоднократно навещав-

шие Русь и писавшие о ней—Мейерберг, Олеарий, Ченслер, Флетчер и другие, только подтверждают этот вывод. Диковинное искусство и терпкий, необычайный для западного человека быт Руси всего глубже поражали зрение и слух путешественника, и он стремился невольно запечатлеть их, насколько возможно отчетливее, показательнее. И прибавлять не было крайности: искусство и быт одной своей живой подлинностью были гораздо занимательнее самых экзотических небылиц.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению родоначальников нашей самобытной художественной мысли, разбору всего огромного наследства, мы должны будем с грустью сознаться, что древний северянин лучше и самоотверженнее современников относился к своему художественному делу. Старина берегла, лелеяла и даже холила свои памятники, понимала их ценность, гордилась ими, хвасталась перед соседями и вызывала их на соревнование—отчего рождались новые завоевания в искусстве. Ныне, на что угодно обращают больше внимания, только не на искусство, потеряли всяческое чутье к красоте, в городской лихорадочной жизни вырабатываются однодневные вкусы, которые приносятся на Север, к тихим погостам и замечтавшимся излукам северных рек с памятниками XIV—XV веков. Эти новые вкусы прежде всего выражаются „*в благотворительном поновлении*“ старых памятников, в изменении их конструкций, расширении, приспособлении сообразно „*с духом времени*“. Памятники просто безвозвратно, варварски губятся и стремительно исчезают с лица земли. Многому поспособствовала старая государственная власть, боровшаяся с раскольниками в XVII—XIX столетиях. Травя раскольников, она одновременно била по шедеврам русского самобытного творчества. Когда при Алексее Михайловиче началась знаменитая борьба с расколом и раскольники стали „*изгонятся изгоном*“, они хлынули из Московской центральной Руси в заволочье, в северные дремучие леса, понастроили там чудесных храмов, скитов, навезли со всей России дивных икон, лампад, книг, рукописей...

Закрывая скиты, разгоняя раскольников, порой избивая их, государственная власть уничтожала хранителей старых художественных традиций, заставляла запустевать поучительные по красоте архитектурные уголки. Никем не охраняемые, не поддерживаемые, они, конечно, быстро разрушались.

Снег, дождь и опорной русский человек, любящий запустить камнем в нежилую постройку или помочь упасть накренившимся воротам у здания—быстро производят свое роковое дело. Пройдет еще немного—и деревянные памятники нашей старины останутся только в небольшом количестве воспроизведений и в описаниях исследователей. Сожаления, конечно, были бы бесплодны, историю повернуть назад никому не дано, да и не нужно и смешно было-бы ожидать поворота в искусстве от каменного к деревянному зодчеству. Сего не прейдешь! Деревянное зодчество всегда изначально, его всегда у всех народов сменяет каменное зодчество. Надо только не забыть, не растерять того, что сделано предыдущими поколениями. Еще до новгородского завоевания северного края, мы знаем, что новгородские ушкуйники не только были ловкими

вошами и сметливыми торговцами, но они были и замечательными плотниками. Это и понятно в лесной стране, где каждый немножко плотник. До сих пор, наблюдая плотницкую артель на севере, строющую без всякого одушевления дом, амбар, мельницу, стесненную часто вкусом заказчика или подрядчика в каждом срубе, венце, вдруг замечаешь, как какой-нибудь плотник вырубит топором презатейливый кизяк или нарубит превосходный наличник окна. Древняя талантливость и умелость как бы живут в крови, обнаруживая себя случайностями. Да и что не сумеет сделать северный плотник, обладая своим остро отточенным топором, заменившим ему все самые совершенные орудия производства и ремесла. Топор — это магическая палочка в руках древнего и нового плотника. Разве не поразительный это инструмент, не сверхестественный, если все гениальное зодчество севера произведено только им? Ни пилы, ни других вспомогательных инструментов — рубанков, фуганков, уровней, клещей, молотков и пр. не имели древние плотницкие артели. Одним топором достигнуты все чудеса в северных постройках. И современный плотник поэтому реже обращается к другим инструментам, не выпуская из рук всемогущего топора.

Так еще в начале XI века эти „*топорные*“ плотницкие артели Новгорода славились на всю тогдашнюю Русь, всех новгородцев называли „*плотниками*“, как потом называли обитателей Владимира Суздальской Руси „*боголазами*“ за иконописание. Новгородская летопись 1016 года, рассказывая о походе Ярослава с новгородцами на киевского Святополка, приводит такой эпизод при встрече ратей: „*воевода Святополчь именем Волчий хвост ездя подле реку, укаряти нача новгородци: почто приидосте с хромичем тем? а вы плотнице суще, а приставим вы хором рубити*“.

В 989 году, также известно по летописи, в Новгороде была выстроена деревянная соборная София из дуба о тринадцати верхах, сгоревшая в 1045 году и замененная каменной, знаменитой Софией Новгородской. Значит, в X веке в Новгороде умели уже возводить несомненно очень большие и сложные здания, как поименованная деревянная София о тринадцати верхах. Колонизация Севера, усиленная каменная стройка в Новгороде, вызванная побогатением города, видимо, оставила не у дел многие артели плотников, хотя еще в 1494 году в Новгороде был деревянный Иван Великий, пришлась весьма кстати. Опытные мастера осели на новых местах и принялись за кормившую их работу. И так как, каждое новое поселение колонистов, рассасывающееся по берегам рек, прежде всего нуждалось в стройке, а потом непременно в возведении „*дома Божьяго*“ — хором — храма, то у плотницких артелей нашлось множество работы. Это обстоятельство без сомнения должно было весьма сильно повлиять на расцвет северного зодчества, так как усиленная, непрерывающаяся работа совершенствовала мастеров и пробуждала творческое воображение. Изо дня в день делать одно и то же скучно (таков убийственный фабричный труд при огромном техническом разделении труда), человеческая мысль ищет разнообразия, встряски, возбуждения: плотницкие артели показали, как они не любили однооб-

разный характер построек. Весь сложный и по существу несложный способ возведения деревянных сооружений укладывался в древнюю терминологию „*стопа*“, „*сруб*“, „*клеть*“. Храм, хором, хоромины представлял из себя более обширное соединение нескольких жилищ с приподнятыми этажем „*подклетью*“ и с выступающими крыльцами с рундуками. Также, как и в простом жилье, в нем было одинаковое потолочное перекрытие „*по матицам*“. Чувство красоты, стремление к ней, не находившее возможности проявиться на круглых, бревенчатых стенах, в полной мере вознаграждало себя на верхах жилья и верхах храма. Такое необходимое для храма дополнение на верхах, как главы и кресты, вызвало великолепное, богатейшее и причудливое украшение верхов. Главы — луковки, их барабаны покрывались деревянной чешуей, или иначе „*лемехом*“, тонкими, узкими, пострУганными из осины дощечками. Этот простой прием покрытия хранит в себе незагладимое очарование — главки и барабаны кажутся какими-то мерцающими, серебряными, переливающимися на солнце и потускневшими хмурыми в наступающих сумерках — как будто бы это рыбьи чешуя из наших северных рек. Впоследствии лемех раскрашивался, что иногда давало превосходную красочную гармонию.

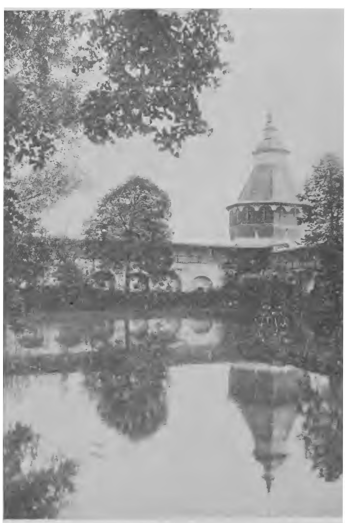
Не удовлетворяясь только украшением верха храма, плотники-мастера колоссально подняли храмы к верху, как-бы стремясь подняться из северной котловины выше, восполнить недостающие на севере высоты и горы. Храмы поднимались до 40 сажен высоты, в 20 саж. были обычными, многоглавие доходило до 21 главы. Так развернулся мастер-плотник, оказавшийся безудержным, богатейшим художником, который примитивным топором создал великое искусство. И не только внешность сооружений деревянного зодчества столь замечательна, но и вся техника его проникнута мудрым и практически острым взглядом художника, учитывающего и природу и климат и свойство материала.

Все постройки сделаны из полусырого леса, рядами положенных друг на друга бревен, соединенных на выступающих углах чрез соответствующий круглый вырУб в бревнах. Полусырой лес при осыхании давил друг на друга, и все сооружение становилось крепким, слитным, одномасенным, устойчивым.

Существовал другой способ сруба „*в зуб*“, „*в лапу*“, когда бревна соединялись по углам, уже невыступающим наружу, через внутренний вырУб в концах бревен. В таком случае внутренность храма всегда была обтесанной и нередко закругленной в углах. Северные снега, обильие дождей вызвали острый высокий под'ем кровель на два ската, шатром или клином. Для придания большей прочности строению особенно тщательно делали кровлю. На сруб ставили „*быки*“, связанные „*обрешетинами*“ и соединенные вверху „*князевой слегой*“. „*Быки*“ врубались внизу в верхний „*венец*“ сруба. Тес кровли зажимался внизу „*застрехой*“, а вверху на „*князьке*“ придавливался тяжелым „*охлупнем*“. Вследствие сплошного „*вруба*“ всех частей, такая кровля отличалась огромной сопротивляемостью всем капризам северной природы и все разрушающему времени. Каждый вершок сооружения привлекал самое

Башни и стены Прилуцкого монастыря около г. Вологды.

Прилуцкий монастырь.



Прилуцкий монастырь.

пристальное внимание мастера-плотника. И так он умел работать, таким был мастером и художником своего дела, что приходится становиться в тупик перед той одаренностью, какой веет от деревянного зодчества, от памятников, созданных одним топором несколько веков назад. Вот перед вами „*венцы*“ — гладкие, ровные, они обрублены поперечной рубкой. Рука так привычна, удар так запосится и падает, что „*венец*“ создает впечатление оплетенного. Косяки окон и дверей, потолок, пол, крыша, брусья и доски галерей и крылец обтесаны самым тончайшим образом опять одним топором. На лицо какая-то нечеловеческая работа, если вспомнить о колоссальных храмах в 40 сажен высоты.

Достаточно представить себе изготовление из бревен тесу, чтобы понять происхождение слова „тес“ от глагола „тесать“, чтобы изумиться поразительному упорству и настойчивости древних мастеров. Работа эта была все-же настолько тяжелой и утомляющей, что древние строители очень скупы были к декоративным украшениям, состоящим из так называемых „*причелин*“, висящих досок. Их употребляли только в крайнем случае, когда нужно было прикрыть некрасиво выступающие углы „*венцов*“ или остроту „*князьков*“. Обыкновенно эти небольшие доски не имеют никаких украшений, резьбы, словно строитель говорил народу в этой „*причелине*“ о том тяжелом труде, который вложен на ее выработку, и просил не требовать от него большого. Мастер-плотник, выполняя задания украшений сооружения, предпочитал насекать и вырубать их на живом теле постройки: на столбах крыльца, верея ворот, на полотнищах их, на косяках дверей и окон. Мы видим, какое было нелегкое, трудное, истомляющее дело—деревянное зодчество, целый подвиг, искус, „*страда*“. Природа, собравшая и организовавшая северного строителя, научила его терпению и выносливости, приучила его работать лихорадочно верно, на-бело, угрожая после короткого лета застать стужей, прервать его дело. И когда вспоминаешь, что те простые и захватывающие величием своих форм многокупольные храмы, поднимающиеся на десятки сажен от земли, созданы чрезвычайно примитивными средствами, бывшими в руках древних мастеров-плотников, не можешь бесконечное число раз не думать об исключительной их одаренности, о великом—зодчем нашем народе. Потому, может быть, такое действие и производят эти гигантские создания, что на каждом вершке их как бы задержалась теплая, человеческая, всегда немного дрожащая рука, отраженный свет глаз строителя. Это общее ощущение сопутствует исследователю при его работе от самых первоначальных, примитивных сооружений до самых совершенных и причудливых. Несомненно всякое искусство начинается с простейших, незатейливых форм, и велика должна быть действительно сила его, если впечатления первоначальные не блекнут, не тускнеют, а только количественно увеличиваются при полном обзоре всего достигнутого за ряд столетий.

Вот тут выступает одна загадка в искусстве, часто смущающая и вводящая в заблуждение исследователей. Эта загадка—сравнение величин в искусстве. Надо раз навсегда отказаться от неубедительных и неправильных сравнений величин в искусстве, надо изгнать из художе-

ственного словаря темные и пустые определения: *„больше“*, *„меньше“*, *„беднее“*, *„богаче“*. Такие определения только затемняют светлую стихию искусства, принижают ее. Сравнивать можно только искусство с не-искусством. Ибо несомненно—как тысячи родников, малых и больших рек, миллиарды дождевых капель вмещаются в моряхъ и океанах, так каждое явление искусства впитывает в себя все вдохновения творца, где-бы и как-бы он не творил—и каждое творение самоценно и несравнимо ни с каким другим. С этой точки зрения любовно останавливаешься на простейшей первичной форме храмового сооружения деревянного зодчества. Пред нами самая обыкновенная бревенчатая изба, крытая на два ската с крестом на князьке, строенная, как говорится в старинных документах и летописях *„древяна клетцки“*. Четырехугольник, несколько повышенный—вот весь несложный тип храмика, зерно северного зодчества. На ряду с четырехугольным храмиком встречаем восьмиугольные сооружения, перекрытые на восемь скатов, шатром *„древяна вверх“*. Эта форма появилась в глубокой древности. И можно думать, что четырехугольник и восьмиугольник в храмовом зодчестве появились одновременно и жили и развивались, не мешая друг другу. Не надо было никаких заимствований, влияний откуда бы то ни было, чтобы мастер-плотник на первых же порах создал форму для храма округлую, восьмигранную. Появление же шатрового перекрытия вызывалось уже самой конструкцией восьмигранника.

Может быть, восьмигранник даже появился не сразу. Сначала-мастер-плотник от четырехгранника перешел к шестигранику, а когда он прибавил еще две грани и окончательно остановился на восьмиграннике, то этот шестигранный промежуточный тип стал не нужен, отмер. Кое-где на севере встречаются до сих пор шестигранные паперти и алтари. Древнейшим строителем не могло не руководить стремление сразу же, на истоках его деятельности создать храм *„дом Бога“*, который бы был отличен своими формами от жилья обыкновенных людей. И художественное чутье ему подсказало восьмигранник, шатер, высокую башню, поднимающуюся к небу. Потом, настолько эта форма гармонирует с северными остроконечными еловыми и сосновыми лесами, как никакая другая, что порой эти сооружения человеческих рук кажутся созданием самой северной природы, ее особым видом творчества. В дальнейшем развитии северного зодчества появляется тип соединения избы с шатром—четверик, переходящий в восьмерик. Взыскательный и скупой художник, стремящийся использовать все предыдущее, всю сумму сделанной работы, успехов, навыков, естественно, создал этот смешанный храм. Как результат проб соединения четверика с восьмериком должны были появиться храмы *„четверик на четверике“*, *„восьмерик на четверике“*. В этих трех типах с многочисленными ответвлениями и особенностями и разработке деталей северное деревянное зодчество дожило до XVII века. В XVII столетии произошел факт, который ярче всего подчеркнул—какой тип храма был чисто народной формой, дорогой и любимой, выросшей из самого народного духа и религиозных представлений народа. Факт этот знаменитое запрещение патриархом возводить шатровые храмы, заменив их *„осьяющенным пятиглавием“*. Как в борьбе с раскольниками

государственная власть принесла деревянному зодчеству и всему северному искусству неисчислимый вред, так запрещением строить шатровые храмы она нанесла удар еще более сильный. Народ, вдали от Москвы, вне досягаемости, в глуши севера, целый век сиусти продолжал возводить запрещенные шатровые храмы, но все же на свободное ни чем не стесняемое творчество в старину была надета некая узда. Вдохновение и творчество несовместимы с запрещением. Невольно народ должен был подчиняться, и мы видим целые кущи пятиглавых деревянных храмов. Лишь предыдущей вековой историей свободного независимого творчества, накопившимся уменнем следует объяснить, что в этом *„заказном“* пятиглавом храме деревянному зодчеству удалось создать прекрасные памятники. Неистощимая творческая стихия, как бы испытывая боль от положенного запрета на самый близкий душе шатровый храм, нашла выход в создании многоглавых храмов и *„кубастых“* с вплетенными боками и четырехскатных изогнутых крышах, хотя бы приблизительно напоминающих дорогой шатер. Отрицательное и положительное смешались, формы зодчества стали еще богаче по разнообразию, по приспособление основной мысли о шатровом храме, стремление хотя бы косвенно выразить ее, через внесение в композицию дополнений в виде ли поднимающихся одна над другой глав или вплетенных кровель сделали свое злое дело. Ясные, простые, грандиозные сооружения старины с их невиданными в наше время необыкновенной толщины бревнами, стали мельчать, загромождаться привнесением декоративных украшений, разменяваться на мелочи, дробиться и терять древний творческий размах и силу. Общий дух XVII столетия, влияние и давление Москвы не могли уберечь и северное деревянное искусство в исконных для него формах. В конце XVIII века замыкается дальнейший путь развития деревянного зодчества, имевшего даже по дошедшим до нас летописным указаниям восьмисотвековую давность.

Путь великий, целостный, вполне законченный и ярко очерченный от истоков до исхода. Два основных потока прорезают эту восьмисотлетнюю давность — храмы *„древяна клетцки“* и *„древяна вверх“*, все остальные типы только видоизменения основных, вызывавшиеся развитием зодчества с одной стороны и преградами в роде патриаршего запрещения возводить шатровые храмы в XVII веке с другой. Даже больше — не два основных потока, а один, единое стремление ввысь, если мы смотрим на храм *„древяна клетцки“* в его *„клинчатом“* перекрытии. Один поток, только раздвоившийся. Древний мастер едва ли делал особенное различие между храмом *„древяна клетцки“* и *„древяна вверх“*. То, что в типе *„древяна вверх“* — шатер, башни, были зримы явственно для строителя, в типе *„древяна клетцки“* он дорисовывал в своем воображении, ибо не было видимой округлости, но все линии бежали, стремились вверх, и *„клинчатые клетцкие“* храмы падали и теперь производят впечатление шатровых. Во всяком случае храмы *„древяна клетцки“* дошли до нас в большем количестве, и их необходимо рассмотреть отдельно. Почти все эти храмы не особенно значительных размеров, но все же явственно отличаемы от простого жилья. Пускай те же конструкции, планы, но появление на князьке креста или небольшой главки с

крестом совершенно видоизменяют сооружение, а „*клинчатые*“ кровли даже без главки и креста никогда не могли бы быть приняты просто за гражданское жилье. Затем незабвенные меньшие прирубы с востока и запада (для алтаря и паперти) совершенно уже не соответствовали простой рубленой избе. Любопытно отметить—как сильна была мысль строителя о шатровом храме в этом частном попутном случае с прирубами к четверику—нередко можно видеть прирубы шестигранной и восьмигранной формы.

Не тут ли сделаны были первые шаги к будущему совершенному и прекрасному храму? Художественное творчество древних строителей с особым вниманием останавливалось на постановке главки с шейкой на коньке „*клетцкой*“ церкви.

Главки ставились на разной формы постаменты, то четверниковые, то многогранные, то с выступающими округлыми боками, но наиболее красивой постановкой и кажется древнейшей является укрепление главки с барабаном в крышу через разрез конька на две части. Этот прием очень распространенный и всегда неизменно очаровывает, незабываемо запечатлеваясь в сердце. Крыша как бы схватила главку с барабаном, слилась с ними в одно неразделимое целое, важное, серьезное, задумчивое.

В ряде других памятников с такой установкой главки надо назвать превосходную церковь Богоявления в Елгомской пустыни Олонецкой губернии Каргопольского уезда. Две резных главки ее в клинчатых крышах, поднявшихся на довольно значительную высоту, так уместны, так нужны для оживления суровых мощных линий во всем строгом облике этой замечательной церкви XVII в. Усложнения в плане „*клетцких*“ храмов вызваны чисто условиями северной природы—холод, половодья. Поднимаясь выше, собственно, „*клетцкий*“ храм располагается „*на подклети*“, как бы переходах во второй этаж „*в горницу*“, что вызвало сооружение крылец с лестницами и с рундуками. Крыльца нередко делали с двумя выходами по бокам и вели в крытые рундуки. Кроме крылец „*клетцкие*“ храмы иногда имеют придаток с трех сторон—западной, южной и северной—галлерей или „*нищевники*“ (тут помещались нищие во время службы). Разраставшееся население, потребности его вызвали к жизни устройство при церквах приделов с особыми алтарями. „*Клетцкий*“ храм должен был растаться со своим основным первоначальным типом. Его обсели со всех сторон—крыльца, галлереи, приделы.

Приделы представляли ничто иное, как тот же „*клетцкий*“ храм в миниатюре.

Для строителя это было затруднением, но для искусства, красоты, пожалуй, в большинстве случаев, новой радостью для глаз.

Благодаря этим наслоениям храмы приобретали характер таинственных жилищ с причудливыми переходами, под'емами, приделами, словно сторожившими и охранявшими то, что совершалось за гигантскими бревенчатыми стенами храма. Высшего развития „*клетцкие*“ храмы достигли с появлением покрытий, напоминающих острый клин.

Эта, одна из переходных форм крыши к шатру, очаровательная по силуэту, вызвала к жизни довольно значительное изменение конструк-

ции верхних „*венцов*“ „*клетцкого*“ храма. Чем острее был клин, тем ближе к клети были «*слизы*» (желобов еще не имелось), происходило гниение нижних слоев рубки. Мастер-плотник изобрел выход—верхи сруба постепенно удлинялись с восточной и западной стороны, «*венцы*» южной и северной сторон образовывали выпуклость,—и таким образом дождь и снег отводились сравнительно далеко от храма. Форму эту удлинения и выпуклости называли «*поваломъ*».

Практические затруднения вызвали очень практичный прием и в то же время красивый художественный мотив в зодчестве: клинчатые крыши через прибавление „*полиц*“—слизов с северной и южной стен производят впечатление крылатых, более легких и изящных и обоснованных со стороны конструктивной. Без „*полиц*“ клинчатая крыша как бы висела на основном теле рубки, ничем, кроме конька неудерживаемая, как бы сбегающая на землю. „*Полицы*“ конструктивно обосновали ее. Крыши „*полицы*“ крылись в два ряда с прокладкой бересты обрезанным „*красным*“ тесом. Покрытие железом крыш и тесом стен—продукт недавнего времени, один из способов сохранения от разрушения памятников старины, сохранение тепла и дешевизны материалов фабричного производства.

С эстетической стороны древние храмы часто потеряли на половину свое обаяние монументальности, цикличности рубки от сплошного однообразного, полотнища из тесу и от зеленой или красной железной крыши.

Скрылась из глаз сильная и властная рябь бегущих в вышину огромных, крепких, как каменных, бревен, скрылись великолепные рогатые выступы углов, исчез дух простой и здоровой древности—могучий, тяжелый памятник заключен в тонкую безвыразительную деревянную коробку больших размеров.

Таковы формы, особенности и путь развития храмов „*древяна клетцки*“. Надо сказать, что эти памятники раскиданы по всей Великороссии; на севере несомненно преобладающее значение имел тип шатрового храма, и на нем соединялись в неразрывном союзе и забота и любовь безыменных мастеров. „*Клетцкий*“ храм явился только предверием к шатровому храму, как бы нащупыванием зодчим витавших в его душе форм шатра.

Шатровой храм—венец достижения в смысле практического удобства и непревзойденной красоты. Он мог быть огромным по высоте, гораздо более вместительным, свободно допускавшим к своим граням, подножию, приделы, алтари, трапезы, более устойчивым при осадке здания и при сопротивлении северным ветрам. Шатровый храм вместил в своем типе все удобные и полезные детали „*клетцкого*“ храма—повалы, полицы, крыльца. Строитель имел полную значительный материал для творчества, обилие деталей, соединив которые со своей внутренней религиозной страстностью к „*Дому Бога*“ стремящемуся ввысь, развернулся в возведении шатровых храмов во всю, положительно гениальную ширь. И так как почти все шатровые храмы поразительны по красоте, где бы они ни стояли—на далекой ли Кеми, почти у полярного круга, около Вологды, в Каргополе, в Устюге, в костромских лесах, то невольно чув-

ственно, как проявилось в них соборное народное творчество, как они были народным делом, были одинаково близким ему по всем концам колоссального края. Та нечеловеческая трудность работы топором, короткое летнее время для работ и такое множество памятников ясно свидетельствуют о больших плотничьих артелях, переходивших с места на место с одинаковыми взглядами и вкусами и пониманиями своего дела.

Словно весь народ, весь север возводил эти удивительные шедевры зодчества.

Снова и снова нельзя не поражаться ничтожным примитивным средствам, простым и ясным, как северный солнечный день, конструкциям, посредством которых стали возможным такие невиданные образы искусства. Первоначально шатровый храм имел отличие от „*клетцкого*" храма только в центральной части, которая была у шатрового храма восьмигранной, с востока и запада к нему примыкали два меньших прируба для алтаря и притвора, так же как и у „*клетцкого*". Образцами такого древнего шатрового храма является церковь Николая Чудотворца в селе Панилове Архангельской губ. Холмогорского уезда (1600, если не считать галерей, прирубленных к западному притвору позднее); Георгиевская церковь в Вершине на реке Верхней Тойме Сольвычегодского уезда (1672); Владимирская церковь в Белой Слюде Сольвычегодского уезда (1642 г.) и Сретенская церковь в Красной Ляге Каргопольского уезда (1655).

Памятников такого чистого типа шатровых церквей, как мы уже говорили выше, сохранилось очень мало, наперечет. Видимо, патриаршее запрещение в XVII веке было более губительным, чем кажется сначала, так как не может быть никакого сомнения, что народ, строя свои шатровые церкви в измененном виде на четверике восьмерик в дальнейшем, всем своим сердцем и душой склонен был к древнейшему типу, когда гигантский восьмиконечный столб, башня высоко поднимались от земли к северному торжественному небу и заканчивались огромным восьмигранным шатром с лемеховой главкой. То явное желание сохранить мысль о шатре, даже отступив от полного его идеала, поставив восьмиконечник на требуемый церковью четырехгранник и тем самым, внося архитектурное неудобство в смысле трудного приспособления к четырехграннику приделов, говорит о наспльственном характере изменения более, чем о естественном желании комбинировать два типа. Так как шатровый храм от земли был древнейший, то патриаршее запрещение, приостановившее его возведение в XVII столетии, способствовало его естественному уничтожению от давности, невозобновляемые храмы быстро исчезали, на месте сгоревших уже не строили точно „по старине". Все множество дошедших до нас комбинированных шатровых храмов на четверике, как раз воздвигнуто после патриаршего запрещения, в XVII и в XVIII веках. Припоминая народную психологию при сооружении „*клетцких*" храмов, видевшую в них тот же шатровый храм, несколько недоконченный по видимости, но вполне ясный в воображении, можно допустить, что народ примирился с такой же, но уже меньшей видимой недоконченностью и шатрового храма на четверике, раз в его воображе-

ции жил полный образ мощного шатра с земли. Но как все же не красивы и не великолепны шатровые храмы комбинированного типа, они далеко не действуют так полно и глубоко на зрение и сердце, как действуют шатровые, древнейшие храмы.

Те выходят как бы прямо из земли, связанные с нею корнями, прямые, строгие, стройные огромные свечи-колонны, лишенные всего случайного, отвлекающего внимание на мелочи, лишенные как бы всякой связи с суетливым человеческим миром, поставленные на страже мира, обращенные только к горнему, великанские сколпы бревнами, углами, колчугами лемехового шатра и непонятно-таинственные доселе, так искрасно названной своей „*луковицей*“ главкой, с размахнувшимся крестом на лазури. Здоровое, целое, вечное искусство народа, его сила, воля, как бы мускулатура его, уверенные взмахи закаленной, неослабевающей от работы руки! Народное мироопонимание, его вера, его свеча небу поставлена в образе шатрового храма.

„*Идея вечности и необ'ятности церкви Христовой выражена здесь невероятно сильно и до последней степени просто*—говорит знаменитый исследователь русского искусства Игорь Граба'рь.

Здесь именно храм понимается как-то начало, которое должно господствовать в мире,– говорит известный ученый Евгений Трубецкой-- *Сама Вселенная должна стать храмом. Здесь мирооб'емлющий храм выражает собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари и большая часть человечества пребывает пока вне храма. И постольку храм олицетворяет собою иную действительность, то небесное будущее, которое манит к себе, но которою в настоящее время человечество не достигло. Мысль эта с неподражаемым совершенством выражается архитектурою наших древних храмов, в особенности Новгородских*“ (северных деревянных, оказавших влияние на зодчество Новгорода и Москвы. И. Е.).

„*Недавно в ясный зимний день мне пришлось побывать в окрестностях Новгорода. Со всех сторон я видел безконечную снежную пустыню—наиболее яркое из всех возможных изображений здешней нищеты и скудости. А над нею, как отдельные образы потустороннюю богатства, жаром горели на темносинем фоне золотые главы белокаменных храмов. Я никогда не видел более наглядной иллюстрации той религиозной идеи, которая олицетворяется русскою формою купола—луковицы.*

Ея значение выясняется из сопоставления. Византийский купол над храмом изображает собою свод небесный, покрывший землю. Напротив готический шпиц выражает собою неудержимое стремление ввысь, под'емлющее от земли к небу каменные гролады. И, наконец, наша отечественная „луковица“ воплощает в себе идею глубокою молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству. Это завершение русскою храма—как бы огненный язык, увенчанный крестом и к кресту заостряющийся. Когда смотришь издали при ярком

солнечном освещении на старинный русский монастырь, или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе как дальнейшее потустороннее видение града Божьяго. Над храмом есть иной подлинный небесный свод, который напоминает, что высшее еще не достигнуто земным храмом; для достижения его нужен новый под'ем, новое горение. вот почему купол принимает подвижную форму заостряющегося к верху пламени" (Кн. Е. Н. Трубецкой. Умозрение в красках. М. 1916).

Северная „*луковица*" на шатровом храме, крытая лемехом, еще больше напоминает дрожащее, неровное, всегда отклоняющееся пламя.

Так народу удалось отразить свое сердце, душу во внешних, полных сокровенного смысла формах шатрового храма. Дальнейшему нашему обзору подлежат шатровые храмы комбинированного типа. Их множество на нашем севере. Перечислить все безконечные особенности, детали сооружений немыслимо, придется ограничиться только наиболее существенным и важным. Переход от шатра с земли сначала к четверику, а потом уже к возведению на него восьмерика и шатра, сразу же сказался на ослаблении впечатления.

Четверик вобрал в себя большую часть восьмигранника, подавил его,—и вскинутый к небу шатер уже потерял свое обаяние грандиозности. Древний строитель почувствовал несомненно связанность своего творчества, он стал стремиться избавиться от нея. Появились совсем маленькие шатровые храмики с небольшими четвериками и преобладающими над всем шатрами. Такова, напр., в Шуе Кемского уезда, церковь Климента.

Испробовал неудовлетворенный зодчий и другой прием—поднял все составные части храма вместе—четверик, восьмигранник и шатер.

Получился огромный высокий храм Малой Шальги Каргопольского уезда, храм далеко отстающий по своим художественным достоинствам от древнего храма. В процессе приспособлений, древнему зодчему удалось в конце концов найти соответствующие пропорции частей—шатер с луковицей и восьмигранник стали занимать почти две трети высоты—и только тогда почувствовался древний, такой божественно вычерченный, тонкий силуэт настоящего шатрового храма. Потом покрытие восточного прируба для алтаря бочкой, постановка по четырем граням восьмерика маленьких декоративных бочек или теремков (очень любимых на всем севере), прирубы к четверику крест на крест высоких приделов с бочкообразной теремковой крышей, поднимающихся почти до восьмигранника, окончательно скрывало из глаз назойливый, разрушающий композиционную стройность, четверик. Словно все усилия древних строителей сводились к тому, чтобы заслонить, застроить четверик другими постройками и, расширив низ, площадь, на которой сто.т храм, создать большую видимость шатра.

Быть может и галереи, иногда обегающие с трех сторон такие храмы, имели такое же служебное значение. Когда рассматриваешь Воз-

Прилуцкий монастырь.

Угловая башня Прилуцкого монастыря.

Собор Прилуцкого монастыря. Переходы. Кельи.

несенскую церковь в селе Конецгорье Шенкурского уезда, Рождества Богородицы в селе Заостровье на Северной Двине и др. с их четырьмя прирубами, покрытыми бочками теремками, так хорошо и красиво закрывшими четверик, завлекающий о себе только небольшими угловатыми выступами между приделов, нельзя отделаться от сделанного нами выше предположения о сознательной настойчивости зодчего скрыть четверик. Крещатый храм с могуче парящим над ним восьмигранником и шатром, с легким воздушным великолепного рисунка повалом в основании шатра, действительно создает полную иллюзию древнего шатрового храма.

Даже углы четверика, если еще над ними поставлен декоративный теремок, способствуют усилению этого впечатления. Так застройкой была сохранена дорогая привязанность строителя к безоблачно ясной архитектурной композиции восьмигранника от земли, однако влечение древнего мастера к красоте было настолько исключительным, он так повсюду искал красоты прежде и раньше всего, что приделы к четверику из простых „*прикрывателей*“ четверика превратились в органически связанные части всего сооружения, совершенно самостоятельные, необходимые, нужнейшие, получившие в равной мере внимание зодчего, как и все остальные части.

Дивный по красоте храм такого типа находится в городе Кеми, он многошатровый — главный центральный шатер и два шатра с северной и южной стороны. Как на пример многошатровья, вызванного давлением из Москвы, собственно, шатрового пятиглавия — следует указать на красивую церковь в посаде Ненокса Архангельской губернии. Занимаясь приделами с подобающей древним мастерам серьезностью, они наконец создали, нашли поразительной силы, грации, тонкости и благородства прием украшения приделов посредством тех же бочек, только входящих одна в другую, тянущихся к верху, то почти соприкасаясь с восьмигранником, то входя в него через малюсенький теремок.

Среди всех замечательных сооружений северного зодчества, такие церкви, как Климентовская в посаде Уна Архангельского уезда и Успенская в Варзуге Кольского уезда, являются в буквальном смысле потрясающими, до того прекрасны их покойные, дивно — стройные и какие-то певучие облики. Требование жизни слить пятиглавие с шатром вызвало целый ряд интересных памятников, хотя уже несомненно уступающих по общему силуэту и красоте обыкновенному шатровому храму. Тут шатер теряет свое главенствующее значение, он только „*шатер на крещатой бочке*“ — декоративный придаток на доминирующем, вытянутом к верху некрасивом коробкообразном четверике, главки мелкие, игрушечные, слабые.

Церкви Димитрия Солунского в Челмохте Холмогорского уезда, Архангела Гавриила в селе Юромском-Великодворском на Мезени способны уже вызвать некоторую скорее грусть, а необычную для всего северного зодчества подступающую к горлу радость от прекрасных виденій.

Только чудесное крыльцо Гавриильевской церкви, шатровая колокольня и вся группа построек вокруг снова действуют на зрителя воз-

буждающе и как то забывается мгновенная печаль. Наиболее драгоценная страница нашей художественной истории перевернута — гениальный шатровый храм со многими его отступлениями и изменениями встанал перед нами, как высшее достижение и проявление самобытной, северной культуры, как создание самой вечно творящей, плодоносной природы. Идут другие страницы, которые однако будут только дополнением к основной лебединой песне северного зодчества.

Какие бы обличия не принимали северные деревянные храмы, как бы далеко, казалось, не отходили они от своих прообразов — в основе их, в душе их строителей жила идея шатрового храма, идея художественная и религиозная, какой то северный канон, будто постоянно слышимый ими и в свисте ветра и в шуме ели и в плескании кондовой лиственицы.

В половине XVII столетия появляются, так называемые „*кубоватые*“ храмы — четырехгранник покрывается не шатром, а несколько странной выпуклой фигурой, весьма неудачно наименованной „*кубом*“ Ближе по форме этот „*куб*“ к „*ковчегу*“. Тем же причины и следствия вызвали появление этого новшества: запретительная настойчивость Москвы, требование пятиглавия и неуклонное желание художника сохранить шатер. Посредством сочетания уже известных и любимых народом бочек — теремков — кокошников, главок-луковиц и „*ковчега-куба*“, близкого к требуемому московской церковью куполу, северному зодчему удалось умиротворить патриаршее строгое око. Только видоизмененный, снова был пред очами художника дорогой шатер. И пред нами „*ковчего-кубоватые*“ храмы встают, как шатровые. Этого впечатления мастера достигали прежде всего тем, что они вытягивали, приподнимали „*ковчеги-кубы*“ к верху, ввысь. Такие одноглавые храмы, напр., Параскева Пятница в Шуе Кемского уезда — особенно подчеркивали своим одноглавием шатровую форму. Применение „*ковчега-куба*“ упростило задачи зодчих: работа не требовала былой тщательности отделки, свободно врезывались главки по углам, как требовала церковь, а все остальное — бочки — теремки — кокошники, приделы были допустимы. Отсюда возникло давно уже употреблявшееся, но еще случайно, многоглавие. На „*ковчеге-кубе*“ поднялась пятерня глав, по приделам встали другие главы — и храмы одевятиглавились. Чисто декоративные части сооружения северные главки в руках мастера сделались действительно одним из неизгладимо выразительных способов „*преукрашения*“ храмов. Наглядно показательна эта декоративная красота в замечательных памятниках Преображенской церкви в Чекуеве-Онежского уезда, Владимирской в Подпорожьи Архангельской губ. и особенно в целых соединениях нескольких храмов по погостам Олонии и Онеги. Такие погосты, как Бережно-Дубровский Каргопольского уезда или Турчасовский Онежского уезда с десятками больших и малых главок являют удивительные зрелища для самого изысканного взгляда. Исчезают всегда, непременно неуклюжие четверики — и только главы поднимающиеся одна над другой царят над всем и очаровывают своим дружным, тесным, словно сознательным серьезным и таинственным разговором там, на высоте. И вблизи и издали эти леса главок подсказывают,

подчеркивают неумирающую художественную мысль о шатре, только усложнившемся, разсевшемся по земле, превратившемся из одной могучей свечи в гигантский многосвечник. Обилие форм зодчества в XVII столетии, безусловная суетливость их, предчувствие коренных изменений, которые идут и неизбежно придут из условий неудержимо переменяющейся жизни, поколебленное древнее основание выразились в появлении на севере еще одного комбинирования шатровой церкви—ярусных храмов. Знаток русского искусства Игорь Грабарь об'ясняет их появление влиянием украинских выходцев, которые в конце XVII и в XVIII веках весьма в большом количестве в'езжают в Великороссию (в Архангельске и Холмогорах в течении 30 лет в начале XVIII столетия один за другим архиереи были малороссами) и привозят эту форму, распространенную на Украйне, на русский север.

Но, видимо, эта ярусная форма была северному зодчему неособенно люба, так как ярусных храмов на севере немного, и они так из чистых украинских форм *„осеверены"*, что нет особой надобности считать их заимствованными. Причудливо они своими чужими ярусными формами перемешались с северными кокошниками, ковчегами, восьмигранниками, крыльцами и лемеховыми главками—луковицами.

Вот Георгиевская церковь в Пермогорьи Сольвычегодского уезда на высоком берегу Северной Двины, четверикован, с поднявшимся на ней восьмигранником в форме креста, выше две пересекшихся бочки с тремя выросшими из них главками. Какая своеобразная композиция— на четырехграннике легли один на другой, собственно, два креста и поставлен трехсвечник глав! Несмотря на подавляющий нижний четверик церковь очень стройна, как-то нарядна и занечатлевающа. Любопытная церковь находится в Корневе Кадниковского уезда со своими четырьмя восьмериками, уменьшающимися кверху, перекрытыми как бы двумя главами, вырастающими одна из другой. Странное и сильно злонещее впечатление производит ее огромная башня среди прирубленных к ней огромных бревенчатых изб, напоминающих остроги. Какая-то сторожевая башня старины! Исключительной по стройности будет церковь в Шевдинском городке Тотемского уезда, представляющая из себя соединение обычной шатровой с принципом ярусности. На восьмиграннике с основания, заканчивающийся легким *„повалом"*, введен круглый, чешуйчатый переход к меньшему восьмиграннику с меньшим *„повалом"*, дальше шатер с его мощными линиями, тонкий перехват шейки главки и сама главка с острым крестом. К основанию нижнего восьмигранника прирублены четыре высоких, строгих четверика приделов. Дивной красоты сплуят этой по существу шатровой церкви. Особенную ей легкость, прямо элегантность, придают два веерообразных, почти летящих *„повала"* с взметнувшей между ними как бы небольшой волной перехода от восьмерика к восьмерику.

Нельзя оторвать глаз от мастерского рисунка всей живописной, радостной композиции этой церкви. Несомненно она—одно из лучших чудес северного зодчества. Развитие этого приема—двух повалов и округлых переходов от восьмерика к восьмерику—проявляется в церкви

Николы Великорецкого в селе Подмонастырском Тотемского уезда. Тут на четверике два восьмерика и шатер, те же „*повалы*", округлые переходы, но как неизмеримо несовершенна вся эта церковь при сравнении с церковью Шевдинского городка, как груба и резка в своих контурах. Лучшее впечатление дает Преображенская церковь в Соденьге Вельского уезда, не смотря на свои нагруженные восьмерики, почти „*кубичность*" перехода и отсутствие шатра в возглавии.

Мил и очень любопытен храм Рождества Иоанна Предтечи в Кандалакше Кемского уезда. Он четырехярусный, с чередующимися двумя восьмигранниками и четвериками, увенчанный огромной чешуйчатой луковицей Это кажется наиболее ясный и бессмешанный ярусный храм на севере, скорее ярусно-шатровый, ибо все чередование его ярусов вновь и вновь оставляет зрительное впечатление шатра.

В конце XVII и в начале XVIII века северное народное зодчество, пережив незначительную неустойчивость и колебания во время стройки „*кубастых*" и „*ярусных*" храмов, оборевая в себе надвигающиеся „*правящие вкусы*" церковной власти, вдруг достигло зенита своего творчества, апогея, сумасшедшего, гениального розмаха. Вся восьмисотвековая (писаная) история зодчества, все ее плоды, успехи, все ее линии, силуэты, все ее формы, зародыши форм соединились вместе, ожили, воскресли, зачли в душе гениальных, последних гениальных строителей севера — и пред нами встали памятники величайшей культуры, невиданные, немыслимые, пугающие своей смелостью и даже кощунственностью над всеми возможными выкладками разума. Шатер и необыкновенное многоглавие — высшее их достижение. Вечно любимая мысль о „*Божьей башне*", о шатре и о бесчетном количестве куполов — многосвещников наконец вылились во вне, в потрясающей силы памятниках.

Как всегда, появлению жемчужин самой крупной величины во всяком искусстве, появлению гениальных памятников деревянного зодчества предшествовали памятники, подготовляющие рождение титанов В них только еще намекалось о счастливых поисках художественной мысли, уже направившейся в определенную, заветную сторону. Таковы, многокупольные церкви: Ильинская в Чухчерьме Холмогорского уезда и Сретенская в Заостровье близ Архангельска. Девятикупольные композиции этих храмов уже безконечно красивы, настолько красивы, что огромные четверики, на которых они стоят, впервые в северном деревянном зодчестве кажутся величественными и достойными поддерживать обворожительные семьи глав с шатром — патриархом посредине.

Но эти восемнадцать глав как бы выставлены художником на пробу, на испытание, на смотр, они еще дозволены и количественно церковью (девятиглавие — девять чинов ангельских или девять чинов угодников).

За ними неизбежно идут другие храмы — пробы на многоглавие — девятиглавая церковь Кижского погоста Петрозаводского уезда. Здесь строитель вновь на четверики восьмигранник, покрыл его почти круглой крышей и в верхних гранях восьмерика поставил в кружок восемь глав на подставках, с главной центральной посредине. В Шуйском погосте Петрозаводского уезда древний строитель сделал шаг дальше. На глав-

ный четверик он поставил через уступчатый переход шестерик (форма единственная и исключительная во всем зодчестве севера). Четыре главы он поставил на небольших бочках по углам уступа. На шестерике он возвел *„крещатую бочку"*, поставив на ее концах еще четыре главы. В пересечении *„крещатой бочки"* он водрузил маленький восьмерик и увенчал его главной главой.

Словно бы художник, проверив себя на девятикуполах, стоявших рядами по три в Чухчерьме и Заостровье, а затем, поместив их в кружок на Кижском погосте, в Шуйском погосте раскидал их на большом пространстве, на разной высоте, придав им постепенное восхождение. Этот последний храм полон уже сказочного своеобразия, купола его уже так живописно рисуются на высоте, так поднимающиеся ряды их своевольны, что вы предчувствуете, как следующий шаг художника будет полон самой необузданной неожиданности. И вот его осенило необузданное вдохновение, наступил самый светлый, самый упоительный момент творчества, взвилась ничем неудерживаемая неудержимая творческая мысль, проходящая через все преграды и затруднения *„воительницей—победительницей"*.

В Вытегорском посаде Олонецкой губернии Каргопольского уезда поднялся семнадцатиглавый необыкновенный храм, а в Кижах Олонецкой губернии Петрозаводского уезда двадцатидвуглавая Преображенская церковь—два памятника высочайшего народного искусства.

„Оба они построены в начале XVIII века—пишут Игорь Грабарь и Ф. Горностаев—и в сущности тождественны по приему, только в Кижском храме прибавлены верхние четыре главы, места для которых имеются и в Вытегорском, но неиспользованы.

Кроме того, в Кижах прибавлен еще линный восьмерик под центральной главой. На первый взгляд в Кижском храме поражает необычайность, почти фантастичность этого многоглавия, дающего какую-то хаотическую группу глав и бочек, перемежающихся и чередующихся друг с другом. Затем останавливает затейливость прячущихся в бочке глав. Только ритмичность последних наталкивает на мысль, что здесь есть система и план и при том план исключительный и небывалый. Чем больше всматриваешься в эту несравненную сказку куполов, тем яснее становится, что зодчий, создавший ее,—неподражаемый творец форм и мотивов. Однако при всей гениальности этого фантастического сооружения, оно все же не творение одного человека, не дело одного какого-либо исключительного гениального зодчего.

Перед нами народное творчество, где личность тонет, где нет ни одного мотива, ни одной безделицы, неиспользованной раньше, где нет ни одной черты, чуждой народу и его многовековому искусству. Здесь важна лишь группировка этих форм и мотивов, своеобразна уже самая мысль идти в направлении к этой вдохновенной концепции,—мысль осенившая зодчего в минуту поистине счастливую. Какими же строительными приемами он руководствовался? Обращаясь к плану, мы видим, что прием его далеко не нов. Это все та же древнейшая форма крещатого шатрового храма,—восьмерик, к сторонам которого по осям при-

рублены четыре четверика. Как во всех древних шатровых храмах, центральная его часть и здесь срублена восьмигранной, начиная с самого нижнего венца.

Кижский храм очень близок по плану к шатровым храмам в Шевдинском городке и Заостровьи Шенкурском. Но и в фасаде не все здесь ново, и, приматриваясь, к прирубленным четверикам, образующим в плане концы креста, мы вновь встречаем те же расслоенные, ступенчатые бочки, которые мы видели в храмах в Уне и в Варзуге. Таким образом Кижский храм до половины своей высоты, вместе с центральным восьмериком, кажется подготовленным для принятия шатра, но зодчий заменил его известным приемом „четверик на четверике"—или что тоже восьмерик на восьмерике. При этом при переходах от большого восьмерика к меньшему он поставил на бочках два ряда глав, возведя над главным восьмериком восемь бочек и глав, а над вторым—четыре. Над третьим, верхним восьмериком он водрузил центральную главу прямо на его плоской кровле. При кажущейся хаотичности—все ясно, здраво и логично. Зодчий, создавший это подлинное „*дивное диво*" может быть назван глубоким знатоком своего искусства и вместе сыном своего времени, не чуждавшимся и новых для него форм „*четверика—на четверике*". Этот храм есть последний храм на пути развития национальной русской архитектуры. Смело и бодро слиты в нем в одно непринужденное художественное целое и новшество современной ему эпохи и богатое наследие созданных народом форм. Чтобы оценить все неравнимое очарование этой поистине единственной вдохновенной купольной сказки, надо вспомнить, что не так еще давно весь храм стоял необшитым. Его седые бревна, то укорачиваясь в бочечных лбах, то снова раздвигаясь в повалах, давали невероятное богатство линий и форм и прямо плениительно—прекрасные раккурсы уходящих в небо масс. При этом все бочки, теремки и главки отливали сверкающим серебром своей чешуи".

Такой дивной симфонией закончилось наше северное народное зодчество. В Кижах и Вытегорском посаде—устье великого многоводного потока, разбежавшегося по всей стране извилистыми, прихотливыми притоками, напоившими и отучившими родную землю поразительно прекрасными образами своебычного, своеобразного, самобытного, самостоятельного искусства.

Кроме храмов деревянное зодчество создало по всему северному краю превосходную, художественно законченную колокольню или „колокольницу". Тут кажется не было никаких колебаний и поисков формы—восьмигранник, открытая круглая площадка на столбах в вышине его для звона, увенчивающаяся любимым шатром с маленькой главкой. Словом—шатер в миниатюре. Такие колокольни у всех типов северных храмов—„*клетцких*", „*шатровых*", „*кубастых*", „*ярусных*", „*многокупольных*". Это, видимо, следует об'яснить поздним появлением колоколен, не раньше по всяком случае XV, а то и XVI столетия. До того времени в церковь созывались звоном в особое „*било*", металлическую доску, где-нибудь висевшую на двух столбах с перекладиной по близости с церковью. Но когда разрослось население, расселилось, стало

удаляться от церквей, появилась надобность в колоколах, более громких, чем „*било*". Эта потребность вызвала устройство особого помещения для колоколов, соответствующего созидаемым храмам. Если древний зодчий стремился „*дом Бога*" сделать всегда необыкновенным, „*пречудным*", то и на колокольню, он не мог смотреть иначе. Идеальный шатровый тип уже был создан—осталось только умножить на лишний шатер с необходимым приспособлением для колоколов общую купу шатров какого—нибудь погоста или одинокого храма или посада. Тем более упрощалась задача, что колокольня всегда строилась отдельно от храма, не вводилась в общую конструкцию храма, не нарушала ее. Настолько была сильна на севере традиция ставить колокольню отдельно от храма, что когда в каменном зодчестве колокольню уже давно слили с общими массами храма, деревянный север упорно возводил ее „*на особицу*". Ясно, художественная мысль северного зодчего не затратила никаких усилий на вынскивание типа колокольни, она неизменно повторяла около каждого храма один лишний шатер. И стоят эти прекрасные шатры по всему северу, часто тягаясь своей высотой с храмами и порою оспаривая у них изящество и тонкость силуэта.

Они нужны, народ должен был полюбить свои сторожевые шатры с колоколами. Недаром же, когда в Великом Новгороде в 1526 году отлили для Новгородской звонницы первый колокол в 250 пудов, то об этом не могла умолчать даже летопись и говорила о нем, как о необыкновенном событии. Это в городе, в оживленном торговом центре России. Появление колоколов в глуши, в дремучих лесах, на берегах великих северных рек, на Олонецких озерах, среди необозримо безлюдных тихих, молчаливых пространств было событием еще большим, чем в Великом Новгороде. Да и нигде так не звучат таинственно и оболстительно, так грустно, сосредоточенно важно и протяжно колокола, как в северной глуши. Звон несется по лесам, по рекам, манит, навевает печаль, всколыхивает душу непонятной скорбной музыкой и нежной тревогой заброшенности человеческой в страшном и радостном и таком непечислимо—необ'ятном мире.

Колокольни доканчивают то видение красоты, что создал север в своем зодчестве. Великие безыменные мастера, создатели этой красоты, как живые, с их говором, лицами, уверенностью в своем мастерстве, тщательностью, мудрой ясностью выступают перед нами своими памятниками. И не только памятниками, но и в тех документах старины, которые дошли до нас и по которым мы можем воссоздать серьезный, мудрый, сознательный образ древнего многоликого строителя.

В древних юридических актах, опубликованных П. В. Калачовым (1819—1888), известным историком—юристом и профессором Московского Университета и Петербургского Археологического института находим эту блестящую, исчерпывающую характеристику, тем более важную, что, читая ее, мы как бы присутствуем при начальном моменте творчества мастеров, уже снимающих с плеч свои дорожные сумки, чтобы „*заутра*" приняться возводить очередное дивное произведение искусства.

Перед нами „*подрядная*“ на рубку церкви, которая включает в себя и план предполагаемой церкви и те обязательства, которые берут на себя мастера при осуществлении плана.

„*Подрядная*“ гласит: „срубить стопы церковной сорок рядов, до повалу; срубить пределы покручая, по подобию и на тех пределах поставить на шеих главы, по подобию и с гребни резными; и вышед с пределов срубить четверни так же по подобию; восьмерику восемь рядов розвалить; четверику рубить по подобию ж. С розвалу поставить крестовая бочка на четыре лица; на тех бочках поставить пять глав; а под ту большую соборную главу срубить шестерни брусовая в лапу; а те бочки и главы обшить чешуею; а крыть олтари, и пределы, и трапеза и наперть в два теса скалвами с причелины и с гребнями резными; а подволоки соборной церкви и в пределах гладкие под лицо в косяк в закрой; а в олтарех и в трапезе гладкого в закрой же на брусье; а стены тесать, от подволоки тесать до мосту и скоблить; и лавки положить с причелинами и с подставки; и престолы, и жертвеппики и тябла как водится по подобию; а окон красных восемь; а волоковых по подобию с кожухи; а наперть забрать в косяк, окна через прясло с подзоры; а рундук рубить на три всхода, а столбики поставить точеные а покрыть шатром с подволоки и с подзорами; а в церкви трои двери на косяках, а четвертая в наперти дверь; а трапеза у церкви забрать решоткою вышина в груди человек... А главы строить на церкве мерою соборная шесть сажен, а малые четыре главы по три сажени, а на пределах по четыре сажени, а бочки и главы построить как на Тифенском посаде у Флора и Лавра бочки и главы... А та вся постройка и церковная утварь строить самым добрым гладким мастерством и углы обровнять гладенко“.

Как немного, как все несложно и как безконечно сложно это „*доброе гладкое мастерство*“.

С грустью приходится останавливаться на гражданском зодчестве севера—у него общая судьба с гражданским деревянным зодчеством всей России—его нет почти, оно не дошло, не достояло до современности, большею частью оно погорело, частично его подтолкнуло само население к исчезновению, пленившись „*духом времени*“, общением с городами, с городской культурой и ее дешевой мишурой. В дальних уездах—Сольвычегодском, Устьсысольском, Никольском, на Мезени, на Печоре, на Онеге, в Олонии еще живут отголоски древности в плане поселений, в их общих массах, хотя избы и дома порою совершенно подгородного типа, но, нет, нет да и проглянет в крылечке, воротах, крыше седая древность, чудесно уберегженная в дупе нового плотника, переданная ему невольно в наследство его отдаленными предками. По отдельным избам, очень немногочисленным, кое-где еще стоящим, уже не жилым часто, можно возстановить живописную картину былого. Огромные избы с тяжело лежащими на них крышами, с могучими и мощными крыльцами о двух всходах, бревенчатыми стенами, отливающими какой-то странной окраской из-сини-серебристой, седой, четвериковые они были под стать могучим и „*превеликим*“ храмам и колокольням севера. Все это нарядное, даже пышное, особенно в отделке

Стены Прилуцкого монастыря.

Стены Прилуцкого монастыря.

Кельи в Прилуцком монастыре.

Надвратная церковь в Прилуцком монастыре.

и резьбе фигурных вышек, на домах, например, в Сольвычегодском уезде, также очень недурно, также результат северных способностей к резьбе, всегда здесь процветавших, но это уже другое время, это конец XVIII и начало XIX веков, это новое искусство, связанное с городом, искусство индивидуальное, чахлеющее и отцветающее ранние срока. Оно порой принимает такое лукавое обличье, что не в меру увлекающиеся любители не усумнятся счесть его принадлежащим „*седым векам*". Но это только заблуждение. Великолепные Строгановские хоромы в Сольвычегодске, известные по плохим рисункам, являются в некотором роде образцом хоромного зодчества на севере. Менее пышные хоромы были безусловно в В—Устюге, где жило не мало богатых переселенцев из Новгорода.

К гражданскому зодчеству севера, собственно, могут быть отнесены церковные крыльца, так как они рубились у храмов исключительно для украшения, помимо, конечно, своей служебной роли—служить входом и выходом—и ничем больше не были связаны с храмом. Это тем более можно, что есть все данные предполагать, особенно сравнивая их с уцелевшими кое-где древними крыльцами при избах, они были простым повторением типа, выработавшегося и употреблявшегося при жилых постройках. Тогда количество гражданских памятников увеличится превосходными образцами зодчества, и древняя как бы „*жилищная*" Россия станет понятнее и ярче. Вот крыльцо Ильинской церкви в Поче Тотемского уезда о двух входах, покрытое только двумя огромной ширины тесинами двускатно, поддерживаемое двумя двойными стоек у концов. Все оно открытое, как бы срублена одна грань шатра, усечена сверху и поставлена на землю, с боков поднялись две лестницы и завернули на особый нaем, ведущий в „*трапезную*" храма. Между крыльями крыши, против входа в „*трапезную*" тонкая, нарядная стенка, упирающаяся в два вырезных столбика. Такое же почти крыльцо в Никольской церкви в Юмишеве Сольвычегодского уезда. Прелестное крыльцо с дорожками резьбы у Никольской церкви в Паникове Холмогорского уезда. Но особенно эффектно и живописно крыльцо Вознесенской церкви в Конецгорье Шенкурского уезда, какой-то теремок с аркадой трех окон на улицу. Превосходное крыльцо Введенской церкви в с Ростовском Шенкурского уезда, покрытое бочкой, высокое, стройное. Оригинально крыльцо с полой бочкой на верху в Никольской церкви в Малошуйке Онежского уезда. Одновеховые крыльца, конечно, значительно уступают двухвеховым, они всегда производят впечатление недоконченных. Безусловно строитель испытывал затруднения при возведении их, сочетая их с общими пропорциями храма. Пространственно большие, лишенные однобокости, двухвеховые крыльца ему были любее—есть где повторить любимую форму бочки, нарубить резьбу, закрутить высокую лестницу, раскинуться шире, конструктивнее с западной стеной шатра. При храмах, переполненных чудесными украшениями глав, бочек, теремков переходов, рубки изящных повалов, блистающего лемеха, крыльцо было одной, только одной красивой деталью. Совершенно особенное значение приобретало оно при жилой избе. Здесь оно являлось самым прекрасным, самым главным и важным украшением. Когда вообразишь себе

мощную старую, бревенчатую избу с угнетающей тяжелой крышей, навешей с фасада своим коньком с прорезной „*причелиной*“ и крыльцом о двух всходах на Кенеторы или на Почи, то гражданское зодчество севера встанет пред тобою, как меньшой брат великого храмового искусства. Во всяком случае они сродни.

Кроме гражданского зодчества север проявил свои дарования в крепостном зодчестве, частично до нас дошедшем — это церковные ограды, монастырские стены, башни и остроги. Оберегая „*превеликие и чудные*“ деревянные храмы от неизбежных пожаров, столь частых при тесной стройке, народ и строители обычно воздвигали их вдали от поселка, за верстy, за полверсты (так образовалось впоследствии много погостов). Уединенное место требовало охраны народного сокровища в то старое, неспокойное, тревожное, богатое „*лихим людом*“ время. Так возникла церковная ограда. И даже теперь, в те ночные часы, в которые бодрствуют при церквах и в деревне и в городе, не только „*отбивают часы*“, но как бы протягивают руку к старине, как бы вспоминают о тревожных ночах древней Руси. Сторож, бьющий в колокол, напоминает „*злому злодею*“, что церковь не покинута, охраняется и бережется. Древние ограды рубились вокруг всех церковных сооружений непрерывным кольцом с неизбежными „*святыми воротами*“ и калитками. Рубились крепко, мощно, чтобы действительно охранять.

Прекраснейшая и живописнейшая ограда находится в Пудожском уезде в селе Спасском. Служебная роль этих построек, к которым было главное требование сделать недоступным, непреоборимым какое-либо покушение на храмы, не могла удовлетворить северного художника, только что создавшего какую-либо дивную шатровую церковь, колокольню. Ограда явилась для него как бы обрамлением его создания, и художник-строитель охотно и радостно возвел ее, непременно украсив „*святые ворота*“ лемеховым шатром, или бочкой, или теремком, поставил башенки с куполами на ее углах, на ее заворотах, пробежался узорами на концах двускатной кровли. Такая художественно ценная ограда когда-то окружала знаменитый Данилов скит в Повенецком уезде на Выге. Около монастырей, как более богатых религиозных центров, древний строитель возводил прямо грандиозные стены с могучими башнями, с амбразурами для бойниц, со сторожевыми вышками и со всякими другими приспособлениями для защиты. Такие интересные стены находятся вокруг Николо-Корельского монастыря под Архангельском с огромной центральной шатровой башней и пяти меньшими. Стены хотя и переделаны сорок лет назад, но едва ли они в общем своем виде далеки от прообраза со стороны, конечно, не художественной, а со стороны их огромности и производимого впечатления. Из острогов, которые были в Вологде, Тотьме, Устюге, Сольвычегодске, в Олонии, Кеми ничего не осталось, за исключением фотографического снимка ученого В. В. Суслова, успевшего в 1888 году сделать его с единственной, пакренившейся на сторону нижней части угловой башни Кемского острога на Мурмане. Даже эти остатки — двойные стены их производят мощное, подавляющее впечатление. Но „*острожное*“ зодчество однако представлено таким

памятником, как потрясающий Якутский острог (1683 год)—и вполне поэтому доступно рассмотрению. То что этот памятник находится в Сибири, нисколько не должно смущать нас, так как в Сибири XVII века, только что начавшей заселяться, только что завоеванной, только что начавшей возводить остроги (начальный признак древней колонизации и утверждения Московского правительства) должны были строить несомненно теже северные мастера—зодчие, славившиеся по всей великороссии испокон веков и не раз прежде вызывавшиеся Москвой, считавшей, например, плотников, живших на Ваге, лучшими мастерами. Якутский острог и другие, не дошедшие до нас—Иркутский, Тобольский, Канский есть создание северного зодчества.

Угрюмые массы Якутского острога с колоссальными башнями, как бы нахмурившимися своими верхними напусками, с одинокими круглыми прорезями для наблюдений, показывают, что северные зодчие, возводившие такие певучие гимны красоты шатровыми храмами, шатровыми колокольнями, умели, когда было нужно, устрашить, напугать, вырубить огромной силы монументальные памятники. Мрачный свидетель *„времен минувших“*—Якутский острог помимо своей художественной ценности, как один из колоссальных образов деревянного северного зодчества, поражающе откровенный и многоречивый свидетель целого исторического периода в жизни страны. Никакие документы истории, воспоминания современников не вскроют с такой зловещей явностью тогдашнюю жизнь страны, поразительную малоценность человеческой личности в угрюмом быту, мрачные принадлежности государственного управления, как гигантские бревна, схватившиеся в *„лапу“*, Якутского острога. Из-за этих четырех стен действительно не было выхода—там ждали человека *„дыба“*, *„пытки“* и *„литье“* в горло раскаленного металла. Так произведение искусства может отражать в своих формах эпоху, быт народа и его государственную и культурную высоту. В этом смысле Якутский острог, как бы летописный свод ряда веков темной русской жизни, накануне перехода к Петровскому апокалипсическому времени.

Картина северного деревянного зодчества была бы не полна, с существенным пропусками, если бы мы не остановились на замечательном и причудливом зодчестве мельниц. Север выработал два типа: столбянки (крупянки) и шатровые. Шатровая мельница взята по своему силуэту, она непременно украшена резьбой, такой у нее всегда прелестный гребешек. Архитектурно очень интересен ее земляной четверик (помещение для жерновов), на котором поставлен шатер с маковкой. Общее впечатление огромной фантастической колонны, памятник сказочному богатырю Авике воину. Ее крылья напоминают открытый гигантский циферблат часов. На такую мельницу невольно смотришь как на памятник—символ пашей земледельческой России, на памятник крестьянского моря. Это символ ржаных необ'ятных полей. И что то чрезвычайно важное, глубокое, сосредоточенное, какое-то таинственное связывается в душе, когда проходишь или едешь ночью мимо такой мельницы—все равно брошены ли ее крылья неподвижно или вертятся во мраке или в вечерних сумерках. Хотя в работе мельница кажется более торжественной и

более таинственной. Столбянки менее красивы, более причудливы, более сказочны. Они производят сильнейшее воздействие обнаженностью своих архитектурных конструкций, напоминая вымерший животный мир отдаленных геологических эпох. Когда дует ветер „в сок“ — и такая мельница машет своими крыльями, буквально овладевает чувство восторга и значительности от всего нашего человеческого бытья — сложного и непрочного, способного разрушиться от одной маленькой красной некры. Как это важно и как символично: достаточно ночью оставить такую мельницу одну, засыпать в жернова зерно и недосмотреть, как жернова, размолов муку, начнут тереться друг о друга, тысячи некр вырвутся из жерновов и зажгут ее избушку. Чудесное поразительное создание северного деревянного зодчества! Северный ландшафт был бы значительно беднее, если бы не было этих дивных, прекрасных видений на горизонте. И народ наш всегда с большим вкусом умеет их ставить, вкраплять в ландшафт около деревень или в поле, на горке непременно. Особенно они бывают хороши, когда стоят группами.

Вот такая чудесная группа есть около Григорьевского в трех верстах от города Вологды — тут вместе и шатровые и столбянки. Около самого города Вологды в конце Спасоболотской улицы стояла несколько лет назад такая же очаровательная группа мельниц столбянок, называвшихся Коровинскими (по имени хозяина). С расширением в этом месте железнодорожных построек, мельницы сломали и на их месте появилась жалкая железнодорожная будка омертвелой банальной формы. Погиб безвозвратно живописный уголок города. Неизгладимое впечатление производила Спасоболотская улица летом, вся в зелени, в низине, одним концом своим замыкавшаяся Спасоболотской борочной церковью с вытянутыми, как на журавлиных шеях, главами и другим концом подбегавшая к купе Коровинских мельниц с полями за ними. В средине расстояния между мельницами и Спасоболотской церковью, выходя к характерному дореформенному мощению улицы фашинником, высилась (и теперь цела) очаровательная, самая красивая церковь в городе Царе-Константиновская XVII века. Был дивный великолепный ансамбль векового искусства. Мельницы, более простого и примитивного устройства, в большом количестве находятся в Олонии. Да и весь север очень богат этими памятниками прикладного зодчества. Перечисленными видами исчерпывается северное деревянное зодчество во вне. Конечно в земледельческом крестьянском быту есть ряд построек не жилого характера — амбары, „магазеи“, сеновалы, овины с гуменниками, но в них зодчество едва ли имело особое какое либо отклонение от своих путей и перепутий. Та же рубленая избяная Русь. Особенности неповторяемые в других постройках есть в причудливо дымящихся овинах с гуменниками. Они не лишены своеобразной прелести по формам. Но едва ли и в древности овины с гуменниками строились особливо внимательно, так как они до сих пор являются самым (горючим материалом) в деревне, окрашивая каждую осень заревами деревенский горизонт. Отсюда неизбежно не дошли до нас древнейшие типы этой крестьянской лаборатории.

Какими же внутри были плениительные создания великого народного искусства?— вот последний вопрос, на который надлежит ответить. Если внешние формы были так разнообразны, то внутреннее устройство положительно однообразно. При взгляде на исполинский шатровый храм, можно думать, что и внутри зрителя ожидает бесконечный шатер, теряющийся в высоте. Каково же бывает разочарование, когда попадаешь вместо ожидаемого огромного помещения сначала в низкую, чуть выше человеческого роста большую избу „*трапезу*", из нее, наклоняясь, пролезаешь в главное помещение храма, обычно на треть выше „*трапезы*". Так северная природа подрезала крылья вдохновения мастера строителя. В открытом поле он как бы не подчинился ей, дерзко оспорил у ней право на неудержимо-несравненное свое мастерство, пренебрегая жестокими стужами и бешеными ледяными ветрами, внутри же был сломлен ею, загнан в маленькую раковину, в которой не повернуться, не распрямиться. Единственным впечатлением его искусства в этом низком помещении будут гладко вытесанные топором многовершковые бревна и проистекающая отсюда нахмуренность и суровость помещения. Играющий красками икон иконостас усиливает серьезность помещения и придает ему вид торжественности и важности, совершающегося здесь. Когда за окном надвигаются потемки, когда зажжена одна лампада где-то в уголку, у грозного лика Николы, страшно и жутко в шатровом храме.

Иконостас в главном помещении шатрового храма резко указывает на особенности этого помещения, нежилого, только время от времени занимаемого молящимися. Не то совершенно трапеза, прирубавшаяся обычно к западной стороне восьмерика или четверика и, постепенно занимая видное место в церковной жизни. Это большая низкая изба богатого дома старины с лавками, печками, слюдяными окошками и с образами в красном углу. Она имеет всегда жилой вид, так как в самом ее названии „*трапеза*" или „*трапезная*" открывается ее назначение. Благодаря раскиданности на далеком друг от друга расстоянии жилья в Северной России, население вынуждено было собираться заранее к церкви, чтобы успеть к богослужению. В храмовые праздники бывало большое стечение народа. Потребности жизни, а они сказались, видимо сразу же, так как трапезы имеются у древнейших храмов, вызвали приспособление при храме особого помещения для жилья, почевки и „*стола*" прихожан. Как остатки язычества были сильны в народе, очень показательны эти „*братчины*" при храмах и „*кануны*" праздников. В складчину варили „*мед и брагу*", готовили кушанья и угощались в трапезной. Обезопашивая прихожан от холода, давая им „*кров и уют*" и возможность подкрепиться, церковь обезопашивала и себя от молельщиков, отделяя главный храм от трапезной глухой рубленой стеной с небольшой дверью туда из трапезной.

Наплыв богомольцев мог быть значительным, и все они не уместились бы в храме, а оставались в трапезной. Чтобы дать им возможность слушать службу, около дверей в главный храм из трапезной в толщину бревна прорезались щели от стены до стены. Зодчий использовал этот прорез, вделал в него витые, красивые решетки, и вся стена

становилась очень живописной и нарядной. Пример такой работы в Введенской церкви в Едоме Сольвычегодского уезда. Не оставлял без внимания зодчий и дверей при этом прорезе. Например, в той же церкви и во многих других массивные двери расписывались, или нарубались затейливым рисунком. Служила трапеза и для других целей—она была кое-где на севере „*курной избой*“, т. е. посредством ее отапливался храм.

„По характеру своего убранства, трапеза есть родное детище избы. Широкая по размерам, с невысоким потолком, она освещается обыкновенно тремя окнами с северной стороны и тремя с южной. Среднее на каждой стороне выделяется обыкновенно, как и в избах, своими украшениями и носит поэтому название „*красного окна*“. Боковые назывались „*волоковыми*“, так как они не затворялись, а задвигались „*заволакивались*“. Потолок состоит из массивных балок, так называемых „*матиц*“, которые забраны досками либы „*прямью*“, либо в „*косяк*“, либо в „*разбежку*“. Гладко выструганные внутри бревенчатые стены, как и в избах обставлены кругом примыкающими к ним „*опушными лавками*“, т. е. лавками, обитыми узорными досками. В довершение сходства с избой иногда встречаются и так называемые „комнаты“ или чуланы, примыкающие к печам. Не достает лишь необходимой принадлежности избы—полатей. Обширность трапезы, а иногда и главного помещения заставляла нередко подпирать матицы массивными столбами. Находясь на самом виду, они не могли быть не украшены и всегда были резными, при чем резба эта непременно исполнена в их толще и совершенно отсутствуют какия бы то ни было декоративные „пашивки“ или „прибивки“ (Игорь Грабарь, Ф. Горностаев).

Чудесные столбы в трапезе церкви в Вирме Кемского уезда и особенно в Никольской церкви в Шижне того же уезда. В Шижненских столбах от верхней части к матицам врублены из толстого бруса совершенно фантастические, как бы огромные руки подпор. Композиция изумительной силы и до того неожиданна, до того хороша, что невольно охватывает чувство счастливого восторга при виде ее. Везде, во всем, всегда, неизменно северный строитель проявлял самые благодатные дарования.

Теперь пред нами встают другие задачи—найти то место, какое по праву принадлежит северному деревянному зодчеству в общей истории русского искусства, как оно вплелось в общую культуру, как оно отразилось на созданиях других областей нашей страны. Мы уже не будем повторяться о его самобытности неоспоримой и не оспариваемой ныне никем, не будем лишний раз говорить о том, что оно есть самое дорогое и безценное нашей культуры—сосредоточим наше внимание исключительно на его влиянии на общую судьбу русской красоты. Влияние это прежде всего заключается в том общем явлении, замечаемом у всех европейских народов, что деревянные формы всегда предшествуют каменным—и в один из моментов исторической жизни народа отражаются на каменных формах. Таким путем прародитель европейского искусства—античный мир—нашел идеальные формы своего Парфенона. В России,

не бывшей исключением в этом смысле, вследствие особенных условий ее природы—лесных неисчерпаемых богатств, деревянное зодчество предшествовало каменному, шло с ним потом рядом до конца XVIII столетия, повлияв на него с большой силой в средние века нашей истории и на рубеже новой. Таким образом—в истории русского искусства есть некоторые особенности, некоторое усиленное влияние деревянных форм на каменные, а потом в XVIII веке обратное явление—влияние каменных на деревянные.

Остановимся на Новгороде. Мы прежде уже говорили, что когда Киевско-Черниговская, Владимиро-Суздальская, Новгород-Псковская Русь заимствовали византийское искусство, то самобытные художественные культуры, созданные сначала памятниками совершенной культуры как бы пресеклись, но сломление также скоро, как и началось, прошло—и в дальнейшей истории искусства они упорно пришлись выявлять свое самобытное лицо и преуспели в этом, создав изумительные шедевры искусства. Влияла деревянная местная культура Киевско-Черниговской и Владимиро-Суздальской Руси. Северное деревянное зодчество не могло влиять на них, так как нашествие татар в первой половине XIII века как бы смело с лица земли Киевско-Черниговскую и Владимиро-Суздальскую Русь, которые продолжали жить воспоминаниями миновавшего. Да и самое великое северное зодчество к этому моменту только, быть может, нашло свою чудную идею шатрового храма. Но на каменное строительство Новгорода оно влияло беспрерывно, с того момента, как на месте сгоревшей в 1045 году первой деревянной Софии о тринадцати верхах начала воздвигаться каменная София Новгородская, о которой так многозначительно говорят летописи, *„ide София, ту Новгород"*. Влияние это в тех изменениях, в тех упрощениях, к которым начал прибегать Новгород с постройки церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода (1179). Пышные, огромные, показные храмы Византии встретили противодействие в народных склонностях и привычках новгородцев, привыкших к своему простому, уютному, домашнему деревянному искусству. Появляются каменные храмики, напоминающие большую деревенскую избу. Та новгородская скромность и орнаментации, прямо стыдливость даже, стремление действовать спокойной гладью памятников, пропорциями масс, их соотношением, работой, также не обошлись без воздействия деревянного зодчества, совместившего в себе все эти дары великого умения строить. Но особенно ясное влияние северного деревянного зодчества сказалось в Новгороде и расцвет новгородского зодчества во второй половине XIV века, когда были созданы Федор Стратилат на торговой стороне (1360), Спас Преображения на торговой стороне (1374) и Петр и Павел на Софийской стороне (1406). Эти храмы имеют, так называемый, фронтонный тип кровли, придающей им исключительное очарование. Но что такое фронтонный тип кровли, как не самое обыкновенное пересечение двух двускатных крыш деревянной крестьянской избы? В месте пересечения их возвышается огромный барабан с куполом, увенчанный главкой на небольшой шейке. Перекрытие на восем скатов дало четырем сторонам храмов высокие фронтоны, вполне соответствующие щипцу избы. Разсуждая не-

сколько приближенно, мы могли бы сказать, глядя на лучшие храмы Новгорода—Федора Стратилата, Спас Преображения и Петра и Павла—это северные деревянные шатры *„на крещатой бочке"*. В самом деле—проведите прямую линию между нижними концами крыш по всем четырем сторонам храмов, вы получите нижний четверик, на нем огромные две бочки, раскинувшееся на весь четверик, а в их кресте подобие шатра.

Тип восьмискатного перекрытия вырабатывался и применялся по всей вероятности очень долго, пока наконец он не достиг совершенства в новгородском искусстве второй половины XIV столетия. Если рассмотреть другие новгородские храмы с восьмискатным перекрытием, Благовещение на Мячине близ Новгорода, Параскевы Пятницы на Ярославовом дворище, Рождества Богородицы на „поле", Симеона Богоприимца в Зверине монастыре, то нельзя отрешиться от воздействия мысли строителей в тайне уже отказавшихся от византийского перекрытия по *„кружалам"*, но не могущих еще найти тот предел совершенства, в выражении нового типа, за которым следует факт полного слияния деревянных форм с каменными, победа над косностью материала. Этот момент наступил с появлением храма Федора Стратилата. Восьмискатное перекрытие новгородских храмов знаменовало окончательное освобождение Новгорода от всякого влияния Византии, ибо настало такое различие между византийскими храмами и новгородскими, какое возможно только между двумя разными самостоятельными культурами. Высказывались некоторыми учеными соображения о появлении новгородских фронтонных храмов в связи с влиянием запада, романских форм Германии, имевшей уже в XII столетии трехфронтонные храмы. В пользу этих догадок могут служить разве только несомненные исторические факты тесного торгового общения Великого Новгорода с Германией, но не больше.

Зачем было брать Новгороду чужие подходящие формы, когда рядом с ним в его народной среде жили, развивались и главенствовали нужные формы? Несомненно могучее деревянное зодчество, оно одно, было единственной причиной появления новгородских фронтонных храмов. Таким образом северное деревянное зодчество получило место в общей художественной истории России, способствуя появлению памятников непоражаемой, неравненной ясности, чистоты и покоряющей художественной силы. Но еще большее, даже исключительное влияние оказало северное зодчество на Москву и московское творчество.

В Новгороде происходило усвоение деревянных форм постепенно, медленно, веками, в Москве это случилось почти мгновенно. В Новгороде усвоены были только некоторые деревянные детали, хотя и важные, но детали, там как бы дерево было вкраплено в камень, в Москве восприняты были полностью деревянные формы и превращены в каменные. В период времени никак не меньше полтораста лет, с начала XVI столетия до половины XVII (до патриаршего запрещения строить шатровые храмы), северное деревянное зодчество безраздельно овладело Москвой, переплавилось в каменные кирпичные монументы Москвы. Смешанное, пестрое, всеудельное с романскими заимствованиями, искусство Москвы, конечно, в создаваемых памятниках использовало все свои зодческие

Вологда. Соборная стена с контрафорсами.

Вологда. Софийский Кафедральный собор XVI в.

Вологда. Софийский собор XVI в.

знания, собранные отовеку, перенасыщало ими свои постройки, но главные массы храмов были нерукотворной песней великому и обольстительному шатру севера, этой как бы *„первой народной любви“*. Наблюдая строительную горячку Москвы за полтораста лет, возведение ею *„сорока сороков“* и малых *„сорока сороков“* в городах и областях, непосредственно к ней тяготеющих, мы замечаем страстную, обуревавшую поколение строителей идею о шатровом храме. В Москве появился двойник северного зодчего только, быть может, более кичучий, более жадный, недавно прозревший от слепоты, а потому стремящийся как можно скорее выразить радостные чувства своего художественного воскресения. Найти себя—величайшее счастье для художника и так понятна эта московская лихорадка зодчества. В 1529 году в селе Дьякове под Москвой воздвигается храм Успения главы Иоанна Предтечи. Он еще только столпообразный, полушатровый, но все его части до галерей—папертей включительно в зародыше несут предупреждение о ближайшем господстве шатрового храма. Словно строитель Дьяковской церкви увидал во сне лучезарное видение, напрягает все свои силы, хочет вспомнить его, пробует одно, другое, нащупывает восьмигранник, галереи, линии шатра, кокошники,—но в конце концов улавливает в общем силуэте приблизительную форму шатра. Иоанно-Предтеченская церковь—это только предтеча воспроизведения деревянных форм в камне. Одно в нем, однако, отразилось ярко и сильно—грандиозная величавость деревянных церквей севера. Через три года в селе Коломенском под Москвой строится храм Вознесения (1532). Громадная художественная задача выполнена и решена: в камне передана национальная форма храма. Это первый шатровый одноглавый каменный памятник. С этого момента московские зодчие упоительно один за другим строят шатровые храмы, применяя к их украшению все щедрые дары искусства, собранные Москвою. Насколько похожа по всем своим частям Коломенская церковь на однотипные церкви деревянного зодчества, мы увидим, если сравним упомянувшуюся нами прежде Успенскую церковь в Варзуге Кольского уезда с Коломенским храмом. Ничего не значит, что памятник в Варзуге построен на 42 года позднее Коломенского, так как в нем только талантливое, только тоньше выражена шатровая народная мысль, имевшая многовековую давность, чем в других шатровых храмах, созданных задолго до Коломенского храма. Повидимому окончание этого памятника было целым событием в тогдашней Москве: храм освещал митрополит в присутствии царской семьи, бояр, три дня после освещения шел „пир горой“. И летописец записал: *„Бе же та церковь вельми чудна высотою и красотою и светлостью. Великий князь украси ю зело святыми иконами и великою добротою* И не мудрено это ликование в Москве, так любившей украшать и строить. Ведь была действительно создана какая-то каменная греза искусства безконечной красоты и величественности, невиданной мощности, была выражена народная душа, выхолившая в веках свой художественный образ. Прошли столетия с той поры, появились другие памятники и создания искусства, но они не затемнили, не покрыли собою чудесного первого каменного шатра Москвы и его ближайших соседей.

Недалеко от Коломенского в селе Остров через несколько лет безымянный московский зодчий создал гениальный шатровый храм Спаса Преображения на берегу реки Москвы. Стройный, прямой, изящный, изощренно-прекрасный, непередаваемой красоты слабым человеческим языком Преображенский храм величайшее достижение не только Москвы, но и всего нашего искусства, даже больше — мирового искусства. Весь в теремках-кокошниках, словно опоясанный легким летящим кружевом их, он удивителен, непостижим, глубоко таинственен и величав, как всякий другой редкий гениальный образ красоты. И нужно сказать, что чудеса северного деревянного зодчества, их мягкость, обусловливаемая материалом — нежным и податливым, и выразительная певучесть, ласкающая округлость и стройность шатров в сравнении с Островским памятником порою кажутся грубоватыми. Так разгорелась московская душа и зажгла, оживила всегда холодный камень. Северное деревянное зодчество в своих недрах выносило эту изумительную радугу искусства. Третьим московским храмом, в котором воплотился символ нашей национальной души, ее невероятная, фантастическая сложность, высота, мозаичная пестрота, непередаваемая жадность к чудесному и сказочному, является Василий Блаженный. Этот памятник, представляющий нерешенную до сего дня загадку, не укладывающийся, собственно, ни под одно определение, ни под один стиль, прыжок гениальный и безшабашный нашего искусства, связан однако всем своим певучим чудотворным обликом с северным шатровым зодчеством. Вся причудливая семья его куполов, середний грандиозный шатер, шатровая колокольня, убегающие в высоту кокошники, главы—луковицы, весь его силуэт кажутся немыслимыми без северных погостов и шатровых храмов, стоящих по Северной Двине, в Кокшеньге, в Олонии и на Коле.

Словно причудливый и зловещий царь затейник Иван Грозный, в царствование которого был выстроен Василий Блаженный (1555—1560), посылал своих зодчих (*„быша примудрии и удобни такому чюдному делу“* по словам летописи) Барму и Посника на северные погосты, к шатровым великанам.

Созданный после Коломенской и Дьяковской церквей, он, конечно, связан с ними внутренними нитями и частично некоторыми деталями, связан он и с итальянскими новеллами Москвы, но больше всего он связан непосредственно с северным зодчеством. Летописец говорит: *„Поставлен бысть храм каменный преудивлен, розличными образцы и многими переводы, на одном основании девять престолов“*. Это чувство *„преудивления“* осталось жить в веках. Последующие документальные исследования, может быть, точно выяснят, что изменилось в Василии Блаженном со времени Грозного, что переделано, пристроено, но одного они не уничтожат, не ослабят, это зависимости Василия Блаженного от северного зодчества. Только благодаря ему Барма и Посник могли создать это „всенародное чудо“. И та легенда, которая мрачно рассказывает, как Иван Грозный приказал ослепить своих зодчих Барму и Посника по окончании ими Василия Блаженного, что-бы они не могли создать нигде больше другого такого храма, полна жизненной правды и чувства тогдашней действительности. В Василии Блаженном Москва по-

чувственала, что создала храм славы и победы. Единственное положение Василия Блаженного в русском искусстве, так как нет другого равного ему храма по той, какой-то магической власти зрительного впечатления от него и необоримой привлекательности, только умножает значение северного зодчества, ставшего общенародной колыбелью русского искусства. Шатровое творчество Москвы продолжалось. Вырастал один памятник за другим. Московское искусство не знало окаменения, оно создавало форму за формой, декоративное его чутье проявилось в полной мере, так сказать, выявилось самое ценнейшее в московском искусстве—узор, но шатровый храм севера разукрашенный и иссеченный весь московским орнаментальным резцом неотступно увлекал зодчих.

Вот Путниковская церковь (1649—1652) около Страстного монастыря в Москве, так когда-то прельстившая Виоле ле Дюка и поставленная им в образцы русского искусства—она вся в украшениях, нарядная, легкая, маленькая—шатровый пятиречник.

Ярославские, Ростовские, Борисоглебские, Угличские храмы—виртуозно обработанные украшениями, продолжают оставаться—шатровыми многосвещниками. Вплоть до половины XVII века шатер был стилем эпохи. Одной из несуразностей истории—патриаршим запрещением—естественный ход развития каменного шатрового типа был прерван. Наряду с каменным шатровым зодчеством в Москве возводились деревянные шатровые храмы, к сожалению, не дошедшие до нас. По летописям, документам и запискам иностранцев Москва в конце XVII столетия была еще преимущественно деревянной в своей стройке. Знаменитый пожар Москвы в 1812 году только потому и мог быть так опустошителен, что и тогда еще Москва оставалась деревянной. Сказочное впечатление должна была производить Москва, когда ее „*сорок сороков*“ стояли рядом деревянными и каменными шатрами на фоне массивной рубленой деревянной хоромной гражданской Москвы с кое-где поднимавшимися узорными каменными домами приказов, знатных бояр и воевод. Такое впечатление она и оставила у всех иностранцев, ее посещавших. После патриаршего запрещения Москва отдала дань своей шатровой страсти в возведении шатровых колоколен, коих не коснулось грозное по тогдашним временам патриаршее слово. Отголоски увлечения Москвы северным деревянным зодчеством, однако, держались еще очень долго, выражаясь в устройстве и обработке по-северному, по-деревянному—глав, куполов, их размещения, часовен, крылец и проч.

Особенно это ясно в возведении крылец—изумительных по композиции, красоте и монументальности. Напрасно, конечно, было бы ожидать в московских типах крылец исключительно пересказ деревянных форм крылец севера. То уже, что московские крыльца каменные должно было их отдалить порядочно от прототипа, ибо какими бы не были замечательными строителями москвичи природу одного материала нельзя сделать тождественной природе другого материала. Потом, Москва, перенимавшая искусство отовсюду, использовала художественные формы крылец Пскова, до того не имевшего соперников в крыльцевом зодчестве. Соединение Пскова и северного деревянного зодчества дало очаро-

вательные крыльца Москвы. Рассматривая крыльца Муромских храмов, Ярославских, Московских, Владимирских нельзя не отметить общего впечатления, получаемого от них—в нижней части они близки псковским, в верхней миниатюрным шатрам северных часовен. Потрясающей силы такое крыльцо создано было в церкви Благовещения в селе Тайницком под Москвой в конце XVII века. Строитель был настолько близок к северным образцам, что над главным входом, в общей крыльцовой шатровой композиции он воспроизвел характернейшую полую северную бочку без всяких изменений ее волнистого силуэта. Огромной шатровой часовней Федоровского монастыря близ Переславля-Залесского, напоминающей какой-то степной курган, московский зодчий отдал дань тому же своему влечению к народным формам зодчества.

В гражданском зодчестве Москва не менее того связана с севером. До нашего времени дошло несколько жилых каменных построек в рисунках XVII столетия, дающих резко чувствовать свою несомненную зависимость от северных деревянных форм, например, кремлевские терема времени Алексея Михайловича. Под Москвой же созданы были из дерева знаменитые царские хоромы в селе Коломенском, в которых старательной хозяйственной московской рукой собраны были кажется все формы церковного и гражданского зодчества, выработавшиеся на севере России в течение ряда столетий

„Чудом сохранившийся до 1768 года,— говорит Ф. Горностаев в „Истории русского искусства" Игоря Грабаря — ненужный, заброшенный, когда-то роскошный царский загородный дворец в селе Коломенском, был по ветхости разобран... Этот лучший представитель хоромного зодчества, к счастью, не исчез бесследно. Из ряда вон выходящая его своеобразная картинность, даже в развалинах, останавливала внимание, притом во время начинающегося увлечения классической архитектурой. От внимания страстной любительницы архитектуры, императрицы Екатерины II, по счастию, не ускользнули „*живописные развалины*" дворца. И только ей мы обязаны тем, что с Коломенских хором сняты „*план с фасадом*". Желание ее „возможно старатна чтоб был исправлен" дворец — осталось втуне. Причудливое сочетание двоен, троен, пятерней и семерней, гульбищ и повалыш—смотрителен, соединенных переходами — сенями с их живописно поставленными крыльцами, создалось, конечно, не по прихоти, а по нужде. Лишь более или менее парадная часть здания отмечена достоинством работы. Здесь есть все рубки от самой утонченной в „*ус*", в „*брус*" и в „*стойку*" и до простых в „*обло*" и в „*зуб*". Большое оживление клетям и сеням дают их кровли. Здесь есть все формы, какие выработала изобретательность народного искусства. Обилие шатров указывает на обычность применения этой излюбленно—торжественной своенародной формы. Лишь нарядка встречается здесь епанча и плоскоскатное покрытие служебных переходов и изб. Священной формой крещатой и обыкновенной бочки отмечены хоромы царя и хоромы царицы с парадными к ним крыльцами. Широким домовитым „*кубом*" отмечена столовая изба, важнейшая часть здания; красивой группой теремов рисуется надстройка над столовыми сенями (вид древней гряд-

ии). Все в „*стойку*“, рядами ярусов все уменьшаясь кверху, она доходит до всевышней кубчатой главки выхода. Ряды уступов здесь использованы, как гульбища (балконы), откуда открывался широкий кругозор, на редкую по красоте окрестность. Причудливой шатровой двойней отмечены хоромы царевича. При чрезвычайном разнообразии и выработанности форм покрытия, Коломенский дворец несложен в приемах декорирования стен. Придерживаясь простоты и логики в соединении частей, строители не увлекались широкой возможностью ввести „*причелину*“, ограничась лишь устройством наличников вокруг окон, чем в сущности отдали дань лишь вкусу к нарядности, господствовавшему с середины XVII века. Допущенный наличник не испортил форм, скорее он оттенил их значительность, придав соответствующую выразительность помещению царя, царицы и даже комнатам, где находились трона. Все эти „*шпренгеля*“ (оконный или дверной щипец-фронтон, а также и декоративный верх окна) и „*кзымсы*“ (карнизы) своей раскраской и позолотой оживили скромную гладь стен, дополнив и смягчив ту красочность лазоревых чешуй, которыми покрыты были столовая изба и вышки царицыной и царской повалыш, увенчанных блестяще светлыми „*луженными*“ орлами. Другие чешуи и бочек и шатров имели зеленый цвет. Особенно красив был верх над помещением царицы, где резь подзора над окнами ажурной галлереи теремов была окрашена в „чернильный“ цвет, красиво сочетаясь с зеленой чешуей и разноцветными наличниками низа. Блестяще светлые коньки решетки кровель с „*прапорами*“ (флюгерами) шатров и вышек, перемежались золоченым висячих кружевных подзоров и крылечных кровель, давая яркий блеск на медном позлащенном гребне крещатой бочки хором царя. Красиво группируясь среди зелени садов на живописном берегу Москвы-реки, Коломенский дворец производил чарующее впечатление. Симеон Полоцкий в своих „виршах“ назвал его восьмым дивом мира. Иностранцы не раз отмечали своеобразие и красоту дворца, который одному из них (Рейтенфельсу) казался „игрушкой, только что вынутой из ящика“.

Таким по существу храмом красоты отобразились северные народные формы на московской почве. Рисунки западных путешественников весьма красноречиво рисуют каменную и деревянную Московию XVII столетия. По этим рисункам еще яснее становится роль искусства севера, его всеобщее, все-московское распространение.

В крепостном зодчестве Москва также училась у севера. Соколиная башня Коломенского дворца, перекрытая бочкой, Мостовая башня Измайловского дворца с шатром, Круглая и Тайницкая башни Симонова монастыря родны и родственны остаткам Кемского острога, тиганским остаткам Якутского острога и многим монастырским стенам и башням севера.

В последующую эпоху, когда Москва охвачена была страстью к стилю барокко, когда она создала гениальный храм Покрова Богородицы на Филях под Москвой (1693), когда она воздвигла десятки других храмов, по своим художественным достоинствам близких Покровскому храму, когда все ее зодчество можно определить господством стиля „*мо-*

сковское барокко"—и тогда, в ярусности храмов, в их стремлении ввысь, в их округлости бьется и пульсирует неумирающая идея шатрового храма севера.

Так велика и значима и значительна роль северного деревянного зодчества в московской художественной истории и в общей истории русского искусства. Вот почему мы должны подходить к северному деревянному зодчеству с особыми чувствами, как к святыне, как к неисчерпаемой сокровищнице народного духа и творчества.

Каменному зодчеству на севере не выпала такой исключительной роли, как деревянному, в нем почти не выработалось только одному северу присущих форм, что, видимо, об'ясняется начавшейся поздней каменной стройкой. Но было бы несправедливо обойти молчанием каменное зодчество севера—церковное и гражданское, насчитывающее в своей истории не менее трех веков. Соборы и церкви Соловецкого монастыря, Сольвычегодска, Великого Устюга, Прилуцкого монастыря под Вологдой, Вологды и др. являются ценнейшим вкладом в художественную кошницу русской красоты и кое в чем не повторимы. Большинство их созданы в XVI—XVII—XIX столетиях.

Вот резкий, суровый, гармонирующий с северной природой Преображенский собор Соловецкого монастыря, выстроенный в 1558—1566 г.г. заточенным на Соловки митрополитом Филиппом. Собор оригинален и одинок среди всех известных каменных храмов по своим формам. Массивный четырехугольник в основании уменьшается в высоту; четыре угла его на высоте переходят в башни, на которых поставлены четыре прекрасные луковичные главки, крытые лемехом. В центре крыши возвышается большая тяжелая глава, перекрытая лемехом, с типичной новгородской орнаментацией из поперечных кирпичиков по барабану. Собор полон строгой величавости и важности, внутренней крепости и силы, не смотря на безконечные искажения и порчу стен самыми разнокалиберными окнами. Мощные стены его положительно изрешетены этими окнами, рвут на части гладь стен и рассеивают внимание.

Южное крыльцо Преображенского собора украшено великолепной „*бочкой*" чудесного рисунка. Северное деревянное зодчество и каменный Новгород в деталях и какой то индивидуальный тип храма, напоминающий издали огромную белую неопределенных очертаний ледяную гору в океане.

Сольвычегодский Благовещенский собор (1560—1584) и Введенский монастырь (1689—1693)—наивысшия проявления каменного зодчества на севере, перворазрядные памятники искусства. Созданные знаменитыми Строгановыми, любившими грандиозные предприятия во всех отправлениях их деятельности, храмы, производят впечатление грандиозности по своей величине и замыслу зодчих. Огромный квадрат Благовещенского собора поднялся к небу, увенчан пятиглавием (гранчатые луковицы на тонких барабанах). Под четырехскатной крышей люнеты, опирающиеся на широкий орнаментальный пояс, обегающий храм вокруг. Этот новгородский орнамент по технике, по материалу и по рисунку, простой и серьезный, удивительно расцвечивает гладкую и белую поверхность

огромных стен. Расположение его ниже люнет ясно указывает на московское происхождение, заимствованное оно в свою очередь от итальянских мастеров. Снова Новгород и Москва и деревянное зодчество. Прекрасны узкие, длинные в решетках с колонками по бокам окна. Почти до половины высоты храма с юга, севера и запада поднимается закрытая галлерея с выступающими по углам как бы контр-форсами квадратными столбами. Эти галлереи делают конструкцию всего храма обоснованнее он словно опирся на них и неколебимо крепко врос в землю на столетия. Огромные алтарные полукружия далеко выдаются вперед, почти отстают от храма, почти кажутся конструктивно самостоятельными—мощными, внушительными своей башнеобразной круглотой и древними окнами в углублениях.

Введенский монастырь—гигантский памятник последних представителей вымиравшего знаменитого рода Строгановых. Поднявшийся на двадцать пять сажен высоты, красный (кирпичная кладка) с безконечными украшениями из белого камня, с изумительным по богатству орнаментации входным крыльцом—этот дивный, прямо волшебный храм—перл стиля барокко, может быть, не только на севере, но и вообще в России. Какое несходство между Благовещенским храмом—спокойным, простым, величественным и Введенским монастырем—умным украшениями, гирляндами их, пышным, великолепным, изумительным в каждом аршине своей *„преукрашенной"* кладки.

Так противоречивы и разнообразны два века, два разных мировоззрения, два разных вкуса строителей. Но общее между ними—розмах, стремление к монументальности. Введенский монастырь с момента его постройки недаром вызывал в местном населении такое несколько недоуменное и восторженное отношение, поражая население и своими невиданными здесь формами и особенно, конечно, богатством и затейливостью декорации: колонками, резьбою капителей, арками, гирьками, карнизами и обработкой окон. Действительно, до сих пор, даже на человека, видавшего потрясающие ансамбли барочных храмов Москвы, Введенский монастырь производит неизгладимое никогда первоначальное, прикавывающее и обвораживающее впечатление.

Фантастично в глухом, унылом захолустье, когда-то столице Строгановых, вдруг замереть и остановиться перед волшебством, перед видением упоительной красоты, перед памятником безыменного мастера, его безграничным умением и вкусом. Особенно удивительно и роскошно крыльцо с единственной в стиле московского барокко двух'этажной крытой галлереей. Этим памятником север входит и в каменную историю русского зодчества, как равноправный и своеобразный творец, сумевший пойти дальше пышности и роскошности памятников московского барокко. Множество памятников Великого Устюга вносят не одну красивую и интересную страницу в русское искусство, а такие, как Вознесенский храм (1648 г.), выстроенный „иждивением купца гостинной сотни Никифора Ревякина", представляют лучшие образцы зодчества той эпохи. По богатству декоративной отделки Вознесенский храм, как более ранний по сооружению, как бы предвещал появление на севере „Строга-

новского дива" — Введенского монастыря. Затейливый по плану, обработанный всеми декоративными деталями, получившими к тому времени развитие — от гирек входного крыльца до прекрасных зеленых поясов изразцов по алтарному полукружию, Вознесенский храм — один из прелестнейших храмов в стиле московского барокко.

Во фризе, по московскому обыкновению спущенном почти на треть высоты храма, заметно отступление от обычной формы фриза из дорожек в разном направлении поставленных кирпичиков — фриз Вознесенского храма какой то точкообразный (полосы ромбов, четырехконечных звезд), простой и резкий. На барабанах, в кокошниках, в арках наличников, на небольших пространствах свободной части стен, везде встречаешь эти четырехконечные звезды фриза. Высокое мастерство, изысканный взгляд и вкус художника, безконечная узорная выдумка живут и поражают в этом прекраснейшем сооружении отголосков декоративной Москвы, начавшей влиять на всю страну после претворения и вбирания в себя местных культур. Очаровательное крыльцо ведет в Вознесенский храм и еще больше увеличивает его нарядность и редкую живописность.

Хорош Троице-Гледенский собор (1659 г.) с каменной шатровой колокольней. Простой и строгий, почти без украшений, за исключением скромных наличников у окон. Пятерия его алтарных полукружий очень внушительна и напоминает какое-то крепостное сооружение. Интересен Михаило-Архангельский монастырь (1653 г.) всем своим ансамблем, переходами, трапезной палатой, крыльцами, надвратной прелестной церковкой с одной главкой, превосходна трехпролетная арка его святых ворот. Во Владимирской церкви Михаило-Архангельского монастыря нарядный, тончайше обработанный *„московско-романский"* портал с бусинками, кубышками, полуколонками, балясами. Отдельные превосходные детали зодчества встречаются на многих велико-устюжских храмах: таковы *стрельчатые наличники окон* холодного Сретенско-Мироносицкого храма (1685—1690 г.г.), крыльцо Варламовского храма (1704 г.), алтарные полукружия Димитриевского храма в Дымковской слободе (1700—1708 г.г.) и др. Как на характерную особенность почти всех велико-устюжских храмов (и в Сольвычегодске также) надо указать на особый тип граненых главок, кажется не встречающихся нигде, кроме севера. Увлечение барочными формами на севере, а оно несомненно, так как большая часть храмов не только в Великом Устюге, Сольвычегодске, но и в Вологде, Каргополе, в северных монастырях и приходских церквах северного края выстроены в стиле московского барокко раннего и позднейшего, словно раскрывает перед нами стремление насладиться до упоения узором, декорацией, столь долго ограничивавшейся трудностями прибегать к украшениям в деревянном зодчестве. Вековечная любовь к узору, неутолявшаяся на больших пространствах, на больших гладях стен, в монументальных памятниках, находившая себе удовлетворение только в прикладном, преимущественно, миниатюрном деле — наконец, в каменном зодчестве, дождалась своего яркого выражения.

Стиль барокко был положительно тем чародеем, которому было доступно все недоступное: север также, как Москва, стал украшать, мо-

Вологда. Владимирская церковь.

Вологда. Цареконстантиновская церковь XVII в.

Вологда. Барочная обработка Сретенской церкви.

Вологда. Сретенская церковь.

Вологда. Варлаамо-Хутынская церковь XVIII в.

Вологда. Варлаамо-Хутынская церковь XVIII в.

Вологда. Входная ротонда Варлаамо-Хутынской церкви, что в Каменье. XVIII в.

литься красоте узором, стройка для него, все зодчество стало только подсобным, как бы левкасом (в иконописи), на котором он мог вылечь фриз, наличники окон, врезать ленту наличников и тонко идеально вылепить кокошник. И он достигнул создания блестящих каменных ковров.

Особенно в этом смысле показательны памятники города Каргополя. При незначительных средствах к украшению, с таким виртуозным мастерством обработаны, например, Владимирская и Благовещенская церкви (середины XVII столетия), что единственное впечатление при взгляде на них — безконечное изумление и стесненное сладостное чувство восторга. В Каргополе, хранившем дольше всех северных городов новгородские строительные традиции, белокаменную кладь стен, может быть, с наибольшей силой, чем даже в самой Москве, разгулялась необузданная, художественно-законченная рука „узорочного“ мастера. Скудны средства — обтесанный кирпич, поставленный так и сяк, вкривь, вкось, прямо, боком, плетение широких каменных поясов, выточенные колонки и полуколонки, кокошники (с сотнями их особенностей), наличники разноцветные — в результате изобретательность и красота узоров изумительные.

Необыкновенно хороша Благовещенская церковь — новгородская по своим пропорциям, по своим идеально врезанным в кладь стен окнам, около которых преимущественно и сосредоточилось все вдохновение, все умение, вся сила души замечательного резчика — зодчего. Фасады этой церкви безусловно исключительны по высочайшему мастерству и тонкости работы среди всего московского гениального *„узорочья“*. Три алтарные полукружия церкви ошеломляюще нарядны, изящны и безконечно, ненасытно радуют взоры самых невнимательных глаз. Возрождение, Италия — только они знают такие шедевры обработки каменных гладей.

Московское барокко, как бы оно было не прекрасно по своим формам, их разнообразию, восточной выдумке, все же часто, невольно московские мастера были грубоваты, тяжелы, не владели виртуозной техникой, подчинялись трудности и косности материала. Мастер Благовещенской церкви был прежде всего и раньше всего гениальный виртуоз, тончайший резчик, божественный рисовальщик. Достаточно взглянуть на легкую, свободную, извивающуюся, волнующуюся линию арочек, брошенную между шести окон алтарной части, чтобы удостовериться в этом чудесном происхождении обработки Благовещенской церкви. Алтарные окна неописуемо сочны, изящны — трудно останавливаться на отдельных кусках, деталях их — все так превосходно и недостижимо совершенно. Узорные кокошники с парами небольших закомар, поднимающиеся над окнами, однако, наиболее нарядны и впечатляющи. Вообще нужно сказать, что каргопольские храмы, так прекрасны, так редки по обработке, такие там работали счастливые художники, что храмы нуждаются в специальном исследовании. Вкус и стремление к узорной красоте, мастерство каргопольских художников проявлялись даже в обработке казалось бы самых незначительных и нетребующих украшения деталей. Вход в сторожку Каргопольского собора обработан с пышностью и силой и богатством какого-то дворцового входа: обрамление из

балясинок, вьющихся каменных жгутов—и наконец над самой дверью, в четырехгранном углублении, витой каменный венок.

В Вологде нет таких замечательных по обработке храмов, как в Сольвычегодске, Великом—Устюге и особливо в Каргополе в стиле московского барокко, но из пятидесяти храмов города все же наибольшая часть, если не вполне может быть отнесена по стилю к московскому барокко, то имеет отдельные барочные части. Кроме того, Вологда хранит ряд памятников более поздней поры, конца XVIII столетия, выстроенных в стиле Екатерининского классицизма. В этом смысле Вологда является очень важным и интересным городом севера, сосредоточив в себе каменные памятники немаловажной художественной ценности XVI, XVII, XVIII и первой половины XIX столетий. Софийский кафедральный собор (1568—1570), выстроенный царем Иваном Васильевичем Грозным, является в Вологде наиболее ранним памятником. По общей своей массе, огромной и спокойной, лишенной всяких украшений, сочному огромному пятиглавию, Софийский собор напоминает несколько Московский Успенский собор, скорее тот тип огромных кубических соборов, которые так полюбились стране после возведения Рудольфо Фиораванте Московского Успенского собора (1479). Даже в искаженном внешнем виде, в котором Софийский собор дошел до нас (приделка над порталами грубых тамбуров, скатные перекрытия крыши, многочисленные изменения куполов) он производит мощное, спокойное, величественно-уверенное впечатление. Та тщательность, с которой делался собор по словам летописца „*колико сделают, то каждою дни покрывали лубьем и другими орудии и тою ради оная церковь крепка на расселины*“ однако, сберегли основные массы в достаточной сохранности.

Других памятников XVI столетия, кроме находящегося в пяти верстах от города, в Прилуцком монастыре, Спасского собора (1537—1542), больше нет в Вологде. По форме куба напоминают Софийский собор—церковь Иоанна Предтечи, что в Дюдиковской пустыне (1653). Георгиевская на набережной и Никольская во Владычной слободе (1669).

Семнадцатый век представлен таким памятником красоты, как Цареконстантиновская церковь. Судя по общему ее силуэту, по ее шатровой колокольне, двойным кокошникам наверху куба Цареконстантиновская церковь дошла до нас в своем первоначальном виде. Переделано и испорчено достаточно безвкусно входное крыльцо при участии члена бывшей Императорской Археологической комиссии архитектора П. П. Покрышкина, уширены окна, подозрительна двойня алтарных полукружий. Выстроена она, быть может, даже в первой четверти XVII века или самое позднее в половине XVII столетия—в исторический момент претворения деревянных форм севера в каменные на московской почве. Кокошники, шатровая колокольня,—так близки, так неразрывно связаны с деревянными храмами, стоящими на Северной Двине, в Олонии, на Мурмане. В то же время—наличники окон, колонные пилястры по южной и северной сторонам, входной великолепнейший портал в верхней церкви, пятиглавие—свидетельствуют о несомненном влиянии московского зодчества. Расположение Цареконстантиновской церкви на

на довольно значительной лужайке, на пустыре, в отдалении от стройки представляется очень выигрышным, подчеркивающим всю ее элегантную легкую стройность и красоту. Самую горячую кажется любовь мастер—строитель Цареконстантиновской церкви отдал куполам. Они очаровательны, прекрасны и пленительны из сотен куполов всего города. Редкая купольная композиция бросается в глаза и ласкает их уже издали, прикавывая к себе.

В стиле московского барокко есть в Вологде ряд церквей—Владимирская с интересными наличниками окон, Спасоболотская и, наконец, вологодский шедевр этого стиля—Сретенская на Сретенской набережной. Хотя строительная дата Сретенской церкви—1731 год—но церковь по своим формам, конечно, ничего общего не имеет с духом и влияниями нового времени. Она принадлежит к концу XVII столетия, к полному расцвету стиля московского барокко. Единственный в городе так „узорочно“ украшенный храм. Художник—декоратор, создавший очаровательную композицию из множества окон, обработанных балясинками, кувшинами, лепкой—был крупный талант, вне всякого сомнения. Исключителен фриз—широкий, зубчатый, уступчатый, чередующийся полосками белого камня с длинными лентами зелено-желтых изразцов, опоясавших четверик храма со всех сторон. По угловым пилястрам до самой земли бегут снова зелено-желтыми цветами полосы изразцов. Когда-то изразцы были видны на всех частях храма: у наличников окон, на пилястрах, но несколько десятков лет назад изразцы были забелены по приказу какого-то церковного старосты Сретения, нашедшим не нужными изразцовые украшения. Дожди понемногу смывают мел, и очаровательная столь редкая декорация снова появляется на свет, как бы освобождается от варварских рук, посягнувших на нее.

Новые времена, классический стиль также оставили после себя хорошие образцы—церковь Николы на Сенной площади (1777), церковь Благовещения (1801—1817) и церковь Ильи Пророка что в Каменье (1780). Церковь Ильи Пророка—несомненно прекрасный образец провинциального Екатерининского классицизма, такого скромного и милого, чарующего своей простотой. Автором проекта этой церкви кажется был столичный, незаурядный зодчий. Афанасий Иванович Узденников—храмоздатель неоднократно бывал по торговым делам в Петербурге и Москве, как раз в период страстного увлечения столиц классицизмом. Естественно, он мог обратиться к одному из тогдашних художников—архитекторов с предложением выстроить церковь в классическом стиле. Общий тип церкви, особая мягкость приемов, свойственных московскому классицизму, позволяют думать, что проектировал ее кто-то из московских зодчих. Мощная ротонда над входом, поддерживаемая квадригой крупных ионических колонн без капелюр, венок в плафоне ротонды, замечательно счастливое чередование парных коринфских пилястр с парными же коринфскими колоннами на колокольне, вазы—урны с гирляндами на крыше храма вместо главок—все это свидетельствует о большом вкусе, воображении и умении задчего. Одинокое положение церкви в архитектурном отношении среди пятидесяти остальных церквей

города Вологды настойчиво подтверждают высказанную догадку. Например, другая интересная церковь Николы на Сенной площади, близкая по времени постройки и стилю к Ильинской явно указует на местную работу. Она грубее по чертежу, по обработке колонн, венков, медальонов, несоразмерные части ее колокольни разрушают композиционную стройность, монолитность сооружения.

Главная художественная ценность Ильинской церкви заключается в ее колокольне со входной ротондой. Прекрасное сооружение прельщает глаза всем своим видом, стройностью, легкостью, скомпанованностью частей, рисунком... От земли до звону поднимается высокий четверик. В верхней своей части, над срывом с крышей церкви, до звону, он разбит продольным рустом. Дальше, меньший вогнутый четверик звона. В гранях его четыре больших пролета для колоколов. Ребра граней обрамлены парными тонкими колоннами коринфского ордена и двумя коринфскими пилястрами, поставленными по обе стороны колонн. Получается красивое чередование парных колонн с двумя пилястрами, разделенными пролетом для колоколов, изысканная волнистая линия, усиленная вогнутостью граней, четыре пука колонн и пилястров по углам, поддерживающих скромный в реньях фриз. Над входными дверями с западной стороны колокольни поднялась пышная полукруглая ротонда, на ней лежит небольшой полукупол, так просто и естественно связывающий ротонду с колокольней. На полукуполе находится как бы опрокинутая железная водосвятная чаша, на которой, быть может, при создании церкви стояла маленькая урна—ваза, подобная по форме урнам—вазам, стоящим около фонаря над алтарем. Ротонда с полукуполом лежит всей своей массой на четырех истонченных ионических колоннах прелестного рисунка. Во фризе большого полукупола, над четырьмя абаками колонн по ренью совершенно одинаковому ренью во фризе звона. Ренья соприкасаются с зубчатым поперечным бордюрчиком, обегающим вершину полукупола Все украшение плафона ротонды в лепном венке на средине. От земли идут к полу ротонды три деревянных лесенки с деревянными перильцами. В конце прошлого столетия деревянных лестниц не было, была одна круглая, каменная лестница, дробившаяся базисом колонн на три ряда ступеней. Она разрушалась от времени, некоторые плиты обились. Вместо вполне еще возможных поновлений каменную лестницу разобрали и устроили три деревянных, чем значительно ослабили общее впечатление, какое производила дивная ротонда, окованная по земле каменной лестницей Дерево в соединении с камнем всегда вносит в сооружение некую дряблость, безпокойство, несоответствие, ярко и резко выступает различие природы материалов, что мы так ясно видим на примере устройства деревянных входных лесенок в ротонду. Колонны, пилястры, урны, рустъ, ренья— вот отдельные детали, сопряжение коих позволило зодчему осуществить свой замысел и создать такую нарядную и прекрасную церковь. Таков сокращенный обзор церковных памятников каменного зодчества на севере. Несколько сооружений в кампе есть так называемого крепостного зодчества. Из них один—стены Прилуцкого монастыря под Вологдой являются несомненно шедевром этого рода искусства. Огромное про-

странство монастыря заключено в силовое кольцо ограды с колоссальными угловыми башнями. Как-то странно теперь, подъезжая к Прилуцкому монастырю, видеть эти огромные когда-то неприступные стены с амбразурами узких оконных щелей для напряженных и озлобленных бойцов. Яркость впечатления усиливается от окраски стен — красно-оранжевых, тревожных и пугающих. Несколько вспоминаешь отдаленные, такие безпокойные времена, когда над этими стенами трудился не только вдохновенный мастер — художник, но и тогдашний гражданин, верующий человек, стремившийся оборонить, охранить обитель от „злого супостата". Для нас ныне — это только исторические воспоминания, и гигантские стены монастыря памятник необыкновенной красоты и монументальности.

Редкостное, сказочное, чрезвычайное зрелище вообще представляет общий вид Прилуцкого монастыря с его стройными, могучими и не менее того красивыми, удивительно сложенными башнями, с выступающими за ними куполами собора, крышами и густыми деревьями. Ранним утром при восходе солнца, или вечером при закате, когда красно-оранжевые стены монастыря как бы загораются, дышут пламенем, чудное зрелище красоты потрясает, волнует несказанным чувством восторга.

Какая создана необычная, положительно неповторимая декорация, доступная безусловно только великому художнику, пригрезившаяся ему в поэтическом сновидении. Огромнейшее властное и умелое руководство массами, знание их, смелая и свободная рука, широкий взмах ни чем не стесняемой воли и самое совершенное, виртуозное мастерство работы чуются и осознаются при взгляде на стены и башни Прилуцкого монастыря. Так строить нельзя, не будучи одаренным щедро и безгранично природой. Север России и вся страна имеют в Прилуцких стенах и башнях исключительный памятник былой художественной культуры, исключительный ансамбль, может быть, красивейший и цельный из всех известных в истории русского искусства. Это чудо красоты создано в первой половине XVII века (год достройки—1656), хотя части стен, например, со стороны святых ворот и надвратной церкви были возведены в конце XVI столетия.

Другой памятник каменного крепостного зодчества — стены и башни Соловецкого монастыря, начатые постройкой в 1584 году. Они сложены из огромных диких камней и гранитных обломков с заложенными кирпичем промежутками между ними с проливкой известью. Гиганские стены, сделанные из колоссального материала (камни в кладке до 500 пудов) строились целых двенадцать лет. Стены с восемью внушительными башнями тянутся более, чем на версту. Конечно, ни по красоте, ни по работе Соловецкие башни и стены не могут равняться со стенами и башнями Прилуцкого монастыря, чувствуется в них самодельщина, но все же они весьма интересны и единственны, как по материалу, из которого сложены, так и по тому живописному, обнаженному и живому рельефу, получающемуся от неровного причудливого соединения камня гранита и кирпича.

Третий памятник—стены в Волог , окружающие Вологодский кремль. Стены не лишены своеобразной живописности, выстроены ча-

стично в 1671—1672 годах и не имели никогда тех охранительных заданий, которые были поставлены зодчими Прилуцкого и Соловецкого монастырей, несомненно влиявших возбуждающим образом на их творчество.

Соборные стены воздвигнуты были в голодный год, чтобы дать голодающим заработок. Очень красива западная башня с небольшим шатрообразным как бы сторожевым помещением на верху. По южной стене встали три контр-форса, на первый взгляд кажущиеся выстроенными одновременно с основными стенами, на самом деле они сделаны в 1870 году. Они на редкость удачны и безусловно украсили южную стену, служа и непосредственным своим практическим целям— поддерживать устойчивость старой стены.

Каменное гражданское зодчество не особенно обширно на севере. Главным образом, оно создалось в XVIII и XIX столетиях. Однако, есть несколько сооружений несомненно принадлежащих XVII веку. Ничтожное количество дошедших до нас гражданских сооружений даже в центральной России, где каменная стройка началась значительно раньше севера, увеличивает ценность северных памятников. Нашему обозрению принадлежат города—Великий Устюг и Вологда с прилегающими уездами. Древнейшей гражданской постройкой города Великого Устюга считается дом духовного училища в Архангельском монастыре (1725—1728). Вид его значительно изменен бывавшими перестройками, о чем можно судить по угловым контр-форсам. Интереснее архиерейские палаты (1734—1738) в том же Архангельском монастыре. Превосходен уступчатый бордюр карниза. Но и этот дом весь в перестройках и в переделках. Красивое и сильное впечатление своей обширностью производит торговые ряды, тянущиеся по набережной реки Сухоны, выстроенные в 1819—1823 годах. В этом памятнике так красноречиво отражается былая историческая жизнь Великого Устюга, его материальное богатство—торговля, промежуточное положение важнейшего города на великом северном пути. Из особняков XVIII столетия самым любопытным и прямо прекрасным должен быть назван дом Азовых. Трехэтажный, стройный с превосходно обработанными барочными окнами и таким красивым волнообразным фронтоном в центральной части, выдающейся вперед, он представляется ценнейшим документом строительства безусловно первой половины XVIII столетия. Такие дома строили только тогда, хотя гирлянды подоконников как бы свидетельствуют о более позднем, времени. Во всяком случае массы его, их композиция, чувство пропорций, барочная выдумка (в основной двухэтажный дом как бы вставлен трехэтажный выдающийся вперед другой дом и очень тонко архитектурно связанный с ним) говорят убедительнее за себя, чем детали обработки фасада, которые могли быть и позднее приделаны. Можно определенно сказать, что дом Азовых по своей редкой индивидуальности во всей русской провинции едва ли не единственный.

Превосходен старый в двадцать окон по фасаду с хорошими также барочными обрамлениями окон дом у церкви Вознесенья.

К началу XIX столетия относится угольный дом на соборной площади. Строгий и простой, выстроенный в духе Александровского кла-

сенцизма, он лишен сейчас одной особенно живописной декорации „львов на воротах“ (их убрали куда-то). Очень хороша его круглая угловая ротонда с превосходным веерообразным балконом, ограниченным красивой тонкой изящной железной решеткой. Спокойный и ясный фасад украшен четырьмя дорическими колоннами; над окнами забавные и оригинальные (несколько натуралистического характера, может быть, позднейшие) маски; нижний этаж рустирован.

Вологда обладает редким соединением в одном месте самых разнообразных зданий XVII и XVIII столетий. Все постройки находятся за соборными стенами и образуют Вологодский Кремль. Белые стены, малиновые тона старейших зданий с хорошими наличниками окон, арки, галлереи, архиерейский дом, купола и главы церквей — все это хранит отпечаток причудливой и такой богатой вкусом старины. Древнейшее здание „казенный приказ“ или экономский корпус. Известна только дата его достройки — 1659 год. Странное двухэтажное здание с толщиной стен удивительной и редкой кажется даже для нашей старины, ассиметричное, мрачное, тяжелое. До сих пор неизвестно его первоначальное назначение. Быть может, толщина его стен об'ясняется тем, что он служил хранилищем архиерейской казны и соборных драгоценностей. Но крайней мере, в позднейшее время в его мезонине за железными большими дверями с железными затворами была разница, из которой архиерейские певчие в 1806 году ухитрились выкрасть архиерейские митры и эпитрахиль. Напротив *„казенного приказа“* в 1764—1769 годах выстроен при епископе Иосифе Золотом архиерейский дом — в стиле смешанного барокко — украинского и петербургского. Двухэтажный дом с антресолями, с красивым барочным фронтоном, с рустированными пилястрами, фигурными наличниками окон, расписанный в шашку. Зрительное впечатление от этого несколько сплюснутого по фасаду архиерейского дома приветливое, ласковое, веселое, что так соответствует началу екатерининского времени, в которое он воздвигнут.

Две эпохи, два века смотрят друг на друга: *„казенный приказ“* и архиерейский дом — столь различные и по существу несоединимые, по искусство внутреннее так об'единено, что они вполне гармоничны и связаны в общем любопытнейшем ансамбле.

Превосходен высокий четверик крестовой церкви. Весь внутренний двор Вологодского Кремля вместе с вековыми липами, затемняющими летами фасад бывших палат Иосифа Золотого, очень красив и замкнут и полон и жив веянием когда-то живших и действовавших здесь людей. Портрет, изображающий Иосифа Золотого в золотой ризе, усыпанной розами, висевший в приемной зале архиерейского дома, находится в таком красноречивом согласии с этим ансамблем сооружений, с этим пышным по своему и обширным жилищем тогдашнего епископа.

Другие гражданские сооружения города Вологды, заслуживающие внимания, относятся к XVIII веку и к первой половине XIX столетия. Таковы: Кокановский дом на Златоустинской набережной (ныне помещение Государственного Контроля), д. Витушечникова (ныне Губсовнар-

хов) д. Масленикова, ночлежный дом у Сретенья, Скулябинская богадельня, д. Линдер, Ярмарочный дом, Дворянское собрание, д. Левашева и особнячек Дмитревской. Небольшое количество памятников, но по ним можно проследить последовательную смену вкусов общества в зодчестве, смену стилей, отражение столичного художественного движения в провинции. Старый, двухэтажный дом Линдер на Малой Духовской улице, глубоко вдавшийся во двор, с зеленой открытой лужайкой пред ним, постройки XVIII века (на фасаде есть остаток даты, видимо, постройки и, может быть, имя художника — 17....) интересен барочными наличниками окон и всем своим простым и славным видом.

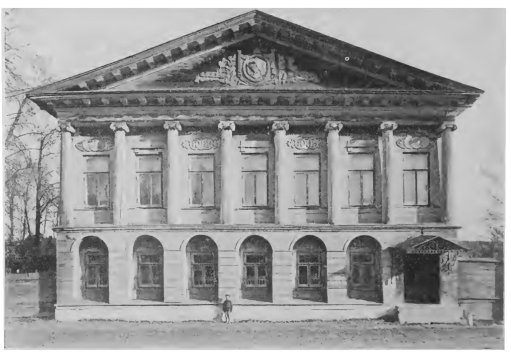
Последними вздохами барокко проникнут „ночлежный дом“ у Сретенья с датой постройки по фасаду 1777 года. Увлечение классическим стилем в Вологде представлено несколькими особняками.

Типичный для глухой провинции и выстроенный в лучшее время развития классицизма — в Александровскую эпоху — бывший дом Вологодского дворянства (ныне Советская библиотека) на Малой Петровке — с восьми пилястрами по широкому, как бы натянутому луку в угловом фасаде, с бело-желтой приятного тона окраской, принятой Александровским временем, любопытный памятник навсегда умершего быта. Скулябинская богадельня (открыта в 1848 году) на Леонтьевской набережной представляется выдающимся памятником классицизма, может быть, могущим конкурировать по красоте и мастерству исполнения с лучшими столичными особняками. На рустованной превосходной мощной арке стоят, отступившие от стены, шесть ионических колонн, поддерживающих тяжелый и серьезный фронтон. Чувство скромной и безконечно всегда гармоничной красоты пробуждает это сооружение, стоящее на высоком берегу реки Вологды и глядящее своими семнадцати окнами на заливные луга и на грандиозный Прилуцкий монастырь за заливными лугами. Он выстроен рукой богато одаренного мастера — мягкой, нежной (характерные признаки московского классического зодчества). Особенно прелестна и исключительна эта великолепно скомпанованная арка, на которую оперлись изящные колонны. Наряднейшее и живое впечатление производят три окна под аркой, у самой земли, они так хорошо вписаны в пространство стены, отсекаемое дугой.

Лучшим сооружением города безусловно следует считать двухэтажный дом на Златоустинской набережной, так называемый, Кохановский дом, выстроенный не ранее и не позднее конца XVIII столетия. Формы его так прекрасны, элегантны, изящны, такое богатство в обработке фасада, что дом имеет вид „маленького дворца“. Двенадцать пилястров делят фасад, отъединяя одно от другого продолговатые окна во втором этаже и почти квадратные в первом этаже. Гирлянды роз спускаются по пилястрам, венки и медальоны в оконных наличниках, гирлянды над капителями, белая, железная, тонкая балюстрада над карнизом, чудесные слуховые окна на крыше, та же обработка боковых фасадов — все это свидетельствует о таком талантливом мастере, имя которого до боли обидно не знать. Кохановский дом несомненный шедевр, крупнейшее проявление мастерства безыменного пока мастера, какими-то судьбами

Вологда. Скулябинская богадельня.

Вологда. Деталь барского дома в „Покровском“ постройки начала XIX века.



Вологда. Барский дом на Екатерининско-Дворянской улице постройки 1829 года.

Вологда Архиерейский дом 1764—1769 г.г.

Барский дом в „Юрове" Грязовецкого уезда.

Барский дом в „Погорелове" Вологодского уезда.

Вологда. Входная арка XVII в. Цареконстантиновской церкви.

Вологда. Иконостас церкви Николы во Владычной слободе.

заброшенного в Вологду. На известных работ того же времени в столицах, обладающих памятниками нежнейшего стиля Людовика XVI, нет подобных по особенной какой-то исключительной тонкости работы, любовности исполнения, столь видимых в Кохановском доме.

Через несколько кварталов от него, на набережной стоит прелюбопытнейший двухэтажный с мезонином особняк Масленикова с деталями от стиля Людовика XVI. Грубая обработка его при интереснейшем плане так выразительно указывает—как один и тот же художественный стиль может разно отражаться в душе мастеров, работающих рядом. На Екатерининской - Дворянской улице необходимо указать замечательно стройный классически прекрасный восьмиколонный (деревянный) особняк с дворянским гербом в тимпане фронтона, построенный в 1829 г. На Петербургской улице находится маленький о двух колоннах деревянный домик, принадлежавший Дмитревской, напоминающий какую-то прекрасно сделанную миниатюрную классическую модель. Интересен написанными пропорциями масс большой трехэтажный ярмарочный дом на Гостинодворской площади. Загораживавшая нижний этаж галлерея ныне убрана. Дом страшно выиграл в красоте. Побелка его также была своевременна. Есть внутреннее очарование искусства в этой наиболее обширной из вологодских старых построек, предназначенной для таких практических целей. Положительно хорош шесть его спокойных пилястров и под ними, в теле здания, огромная арка, ведущая на внутренний двор. Время постройки его неизвестно, но весьма вероятно, что он застал Екатерину.

Гражданские постройки в уездах (барские усадьбы), конечно, не могут быть поставлены на ряду с какими-либо „подмосковными“ или феерическими усадьбами приволжских губерний, но они несомненно в общей истории русского зодчества не лишни, а некоторые из них и украшают ее.

Такой барский дом есть в усадьбе „Покровское“ в двадцати верстах от города Вологды в Грязовецком уезде. Весь хрупкий, тонкий, с мезонином на двух парах коринфских колонн, с очаровательной балюстрадой балкона, поддерживаемого кронштейнами с букранами, с двумя как бы крыльми, отходящими от мезонина, с низенькой террассой, он создан человеком, творчески богатым, влюбленным в свое дело, дорожащим каждой чертой своего чертежа (отсюда тонкость выполнения работы), с гибкой и огромной фантазией, с роящимися замыслами, обожавшим красоту и умевшим создавать и передавать ее в своих созданиях. Великолепная, благородная отделка внутри дома еще больше указывают на работу в Покровском крупного неизвестного зодчего.

Художнику П. П. Дмитревскому, обследовавшему в 1918—1919 г. имение „Покровское“, в архиве его удалось найти ряд чертежей, подписанных Александром Саножниковым—чертеж окон с замками (женские головы), датированный 29 ноября 1810 года, теневой рисунок окон, датированный 10 декабря 1810 года и энтаблемент ионического ордена. Кроме того, в архиве оказался чертеж двухэтажного дома с боковыми флигелями, чертеж разреза круглого зала в Покровском, чертеж фасада

церкви, чертеж мавзолея и чертеж *„решетки разных манеров которые по мере окон в церковь (в селе Покровскем) святые Богородицы Покрова сочинены“*, но все эти чертежи без подписи. По манере работать, по краскам они принадлежат наверное Александру Сапожникову, потому что другие чертежи, имеющиеся в архиве, подписанные Владимиром Сапожниковым и Васильевым и даже самим тогдашним владельцем „Покровского“ Бричаниновым, совершенно ученические, посвящены зарисовке антаблементов и пьедесталов тосканского и дорического ордена. Чертежи окон—работы Александра Сапожникова—несколько похожи на окна рассматриваемого нами дома в „Покровском“. Относимый нами к работе Александра Сапожникова чертеж круглого зала почти тождествен с существующим ныне круглым залом, а фасад двухэтажного дома в центральной части также очень близок к фасаду дома в „Покровском“. Видимо, строителем чудесного дома в „Покровском“ был неизвестный до сих пор даровитый зодчий Александр Сапожников. По летописи, хранящейся в Покровской церкви, время постройки дома относится к 1809—1810 годам. Чертежи Александра Сапожникова датированы 1810 годом. Эти два источника почти точно определяют время постройки. Не менее ценным для определения времени сооружения дома является сохраняющееся в роду Бричаниновых преданье, что А. С. Бричанинов, устраивавший усадьбу, уезжая во время отечественной войны в 1812 году в действующую армию, прощаясь с усадьбой, горестно восклицал: *„Отрада моя, кому-то ты достанешься“*.

В восьми верстах от „Покровского“ находится имение „Юрово“ с интересным по формам барским домом. Два больших угловых выступа, между ними колоннада из восьми колонн, покрытая кровлей и образующая большую террасу, колоннада опирается на базис, в котором, под нею три глубоких арки. Так как фасад выходит в сад, то этот замысел занять террасой большую часть фасада любопытен и прекрасен. Надо походить по террасе, посидеть на ней за колоннами, чтобы попять ту гамму чудеснейших переживаний, какую властен дать талантливый затейник-художник.

В двадцати пяти верстах от Вологды, в Вологодском уезде, в живописнейшей местности, расположено имение „Спасское-Куркино“, с превосходными постройками. Особенно прелестен деревянный музыкальный павильон.

Когда-то в „Спасском-Куркине“ находилась богатейшая коллекция фарфора из севра и сакса и русских фарфоровых заводов (Императорского завода, Попова, Гарднера, Миклашевского, Сафронова и др.)

Отдельные постройки весьма интересные (хотя и полуразрушенные) имеются в имении „Прибытково“ в пятнадцати верстах от гор. Вологды. Все постройки усадьбы расположены „покоем“.

Странный, некрасивый главный дом, хотя имеющий более чем столетнюю давность. От него, несколько отступя, с обоих сторон расположены миниатюрные колончатые деревянные особнячки. В усадьбе „Прибытково“ на островке пруда находится любопытная „каменная баба“.

В двух верстах от „Прибытково“, в усадьбе „Марфино“ имеется очаровательный деревянный двухэтажный бельведер и симпатичный двухэтажный деревянный дом с колоннами.

В Александровские дни, в конце первой четверти XIX столетия, помещик П. П. Зубов с большим вкусом обстроил свое имение „Погорелово", находящееся в верстах двадцати от города Вологда. Чудесный бело-желтый шестиколонный дом обвит венком глубоких прудов, повсюду обступают дом вековые лиственницы, кедры и липы, у въезда старинная ограда, каменные ворота... Дом серьезный, прямой, стройный, какой-то торжественный храмоподобный. Внутри еще сравнительно недавно все свидетельствовало о большом художественном вкусе владельцев и неизвестного мастера, трудившегося над обработкой комнат—двухсветный голубой зал, зеленая библиотечная комната, ярко-синяя гостиная, лепные потолки, внутренняя лесенка во второй этаж с двумя деревянными колоннами, как бы оберегающими важный проход часовыми, картины, бронза, корельская береза и красное дерево шифоньеров и диванов, хрустальные люстры, миниатюры на фарфоре и слоновой кости, тонкие силуэты в золотых обрамлениях, и жемчужные, бисерные, разноцветные вышивки, кошельки с заветными локонами.. Теперь это красное гнездо умерло, разрушается, осел фундамент дома, валится и облезает штукатурка, рухнули кое-где потолки, почернели зияющие рамы без стекол...

В других усадьбах, которых кстати сказать и немного на севере (дворянских уездов было только три—Вологодский, Грязовецкий и Кадниковский) особняки уже не так привлекательны и хороши, большею частью обычная, средняя стройка барской России—колонны, террасы, мезонины и балконы, цветные стекла, портики греческих храмов и гостеприимные ворота в'ездов.

Закончив обозрение далеко, конечно, не всех каменных памятников, что могло бы быть предметом особого исследования, найдя среди них памятники большой художественной ценности, все же в общем приходится отметить, что насколько север в деревянном зодчестве был законодатель, настолько в каменном зодчестве он обладал совещательным голосом, был заимствователем, передатчиком, главным образом, московского каменного искусства и отражателем тех течений в позднейшем развитии искусства, которые сменялись одно за другим в столицах, особливо в XVIII и XIX столетиях.

По всему северу настроено много каменных церквей, есть прекрасные сооружения, есть положительно шедевры во всех стилях, но все же они только количественно увеличивают обще - российские достижения в искусстве. Словно-бы сама природа предуказала, вселила в северных зодчих гениальное умение работать только в дереве.

III.

В другой области истории русского искусства - иконописи - север проявился значительно слабее, чем мы это видели в зодчестве. Как будто бы титанические творческие силы севера были сразу ли не целиком израсходованы на зодчество. В самое замечательное время развития иконописи—этой не менее изумительной, чем зодчество, равной ему, области русского искусства, север как бы молчал—и только на ее ущербе он создал ряд памятников, заслуживающих самого пристального внимания. На это были свои причины. Почти все древнейшие северные города являются ровесниками Москвы, но старинных деревянных церквей в городах не сохранилось, они в XVII и XVIII веках заменены каменными. Да, если бы они и сохранились, то памятников живописного мастерства (стенописей) мы не нашли бы в них, так как мы не имеем ни одного примера, чтобы деревянные церкви расписывались. Единственный пример росписи по дереву кажется имелся в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича, но и там росписи были сделаны по полотну, натянутому на потолки и стены. Стенописи требовали известной предварительной подготовки стены перед росписью, утверждения довольно толстого слоя левкаса на стене, что естественно было трудно делать на деревянных стенах. Кроме того, незначительные помещения в деревянных храмах, отсутствие уходящих ввысь сводов и парусов в них, не оставляли и места для росписей. И только с появлением первых каменных храмов в XVI веке появляются росписи. Это касается стенописей, но иконописание могло развиться и, может быть, развивалось. Нельзя решить этот вопрос сейчас за недостатком совершенно определенных сведений, отсутствием материалов и указаний. Во всяком случае трудно сомневаться, чтобы отраженный свет древнего новгородского иконописания не пал хотя бы бледными полосами на огромную новгородскую пятину—север России. Ведь как раз между XIII и XV столетиями непрерывно развивалось и совершенствовалось новгородское искусство; новгородские школы иконников поднялись до высших ступеней развития—это признаки, неизбежно вызывавшие усиление художественной жизни на севере. Кипучая жизнь метрополии должна была воздействовать на обширную пятину. Не решая вопроса о самобытном происхождении северной иконописи, мы должны сказать, что весь север России хранит до сего дня дыхание великого искусства Новгорода

Несомненно северный край наполнен и переполнен иконами новгородского письма, мы можем их видеть, скорее чувствовать, чем видеть,

под черным, потемневшим лаком, под позднейшими записями, под металлическими тяжелыми окладами, этими варварскими латами, хоронящими от современников многие сокровища древнего мастерства. Величайший памятник русской иконописи — Ферапонтовская роспись (1501 г.), работы мастера Діонисія, находится всего на всего в 125 верстах от древнейшего северного города—Вологды. В тридцати верстах от г. Вологды, на Кубенском озере, на Каменном острове расположен Спасо-Каменный монастырь, в котором работал великий художник „Діонисій со чады", расписавший Спасопреображенский собор и написавший и него образ Деисуса. Так как Спасо-Каменный монастырь неоднократно горел, то едва ли эти работы Діонисія сохранились. Автор настоящих строк пытался найти под новейшей штукатуркой древние графьи росписи, но безрезультатно. Может быть, случайно и напались бы остатки росписи под штукатуркой, если бы возможно было исследовать поподробнее всю внутренность церкви. Во всяком случае—гениальный художник Діонисій работал на севере—одно это уже является фактом крупнейшего значения. Новгород давал северу своего величайшего художника! Несомненно, вся северная иконопись жила под знаком Новгорода. Иначе и не могло быть, так как вслед за окончанием военного периода новгородской колонизации севера, должна была вступить в свои права мирная, духовная колонизация севера. С приобретением севера новгородское государство как бы удлинилось, расширилось, художественные силы Новгорода получили возможность успешного приложения своих талантов.

Уходя из Новгорода к родичам выходцам, ведшим большую торговлю и наживавшимся от природных и неиспользованных богатств завоеванного края, иконники оседали на новых местах, распространяя свое искусство, которое впоследствии мало-по-малу видоизменялось и могло получить местный оттенок. Новгородское искусство владело духовно северным краем и тогда, когда он уже перешел к стольному городу Москве в XV столетии. Причины тут были те, что победительница Москва, ослабившая Новгород в кровавой материальной борьбе, в области духовной, в области искусства, сама подчинилась Новгороду и пробыла в художественной зависимости от него почти до конца XVI века. Прежде, будучи зависимым политически от Новгорода, северный край не мог избегнуть общего его культурного влияния, а теперь, попав под власть Москвы, он как бы сам являлся художественно победителем своего нового властелина. Да и как было не подчиниться новгородскому иконописному искусству, которое в XIII—XV веках проявило исключительную могучую силу. В связи с выявлением художественной самобытности Москвы, северный край должен был принять непосредственное участие в художественном московском движении. Несомненно на севере продолжалась художественная иконописная работа, в которой претворялся Новгород, местные особенности и оновгороженная Москва. До XVI века почти не сохранилось никаких прямых указаний на специальное северное развитие иконописания. Правда, имеются позднейшие сведения о Діонисіи Глушицком, Вологодском чудотворце, славившемся в начале XV века писанием икон, даже указывают по преданию на его

иконы, но на основании таких сообщений едва ли можно что-либо строить устойчивое и достоверное. Только с XVI века, с появлением первых каменных храмов, как известно, появляются росписи, появляются имена иконников. Тут следует отметить одну черту различия между иконописью и зодчеством на севере. Зодчество деревянное дошло до нас исключительно из медвежьих углов, из деревенского севера (в городах каменное зодчество сменило имевшееся деревянное), иконопись же, наоборот, преимущественно из городов. Этот „городской" характер иконописи указывает на необходимость подвергать разбору памятники по городам.

Первым и славнейшим в этом смысле из городов севера надо назвать г. Сольвычегодск—резиденцию знаменитых в конце XVI и в XVII столетиях торговых людей Строгановых. С именем Строгановых связано в истории русской иконописи целое направление, особая манера письма, иконописная Строгановская школа, выдвинувшая ряд превосходных художников, внесших ценнейший вклад в общую сокровищницу русской красоты. В небольшой сравнительно промежуток времени—в полстолетие—Строгановская школа создала множество прекрасных икон. Вот начало северных достижений в иконописи. Только в конце XVI века север выступил самостоятельным творцом в иконописной работе. В происхождении Строгановых, родоначальник коих Федор Лукич Строганов был знатным и богатым гражданином Великого-Новгорода, переселившимся около 1470 года из Новгорода на „*Соль Вычегодскую*", находится узел той связи, которая должна была связывать деятельность Строгановых с новгородской культурой. Через несколько поколений около 1550 г. родились самые знаменитые из рода Строгановых—Никита Григорьевич (умер в 1619 году) и Максим Яковлевич (умер в 1623 году). Они были любителями иконописи, понимали ее и даже сами занимались писанием икон. Большинство дошедших до нас, так называемых, Строгановских икон, были написаны по их заказу. В 1580 году эти два тогдашних просвещенных в области искусства мецената начали украшать свою столицу—Сольвычегодск. Еще раньше, с переселением первых Строгановых в XV веке на Вычегду в Сольвычегодск и на Северную Двину в Великий Устюг, известно, переселилось несколько богатых новгородских фамилий. Вне всякого сомнения, они привезли с собою и новгородские иконы и, может быть, собственных иконников. Оторванные от Новгорода, от его великого искусства, эти иконники из поколения в поколение сберегли новгородские иконописные традиции и создали местную ветвь новгородского искусства. Или же привезенные новгородские иконы вызвали у местных мастеров—иконников подражание, увлекли их—и так постепенно могла образоваться местная иконописная школа, вышедшая из подражания новгородским подлинникам. А что местные мастера, например, были в Великом Устюге, к привозу переселенцев из Новгорода вполне понятно, так как в половине XV века Великий Устюг имел уже много деревянных церквей, украшенных наверное частью привозными, частью написанными на месте. Так образовались устюжские письма и как естественное продолжение их—Строгановские.

Самой характерной чертой Строгановской школы является чувствуемая и видимая в иконах связь их с Новгородом, как бы продолжение

художественной деятельности Новгорода на дальнем севере, в то время, как начинала царить на Руси властно и безраздельно уже Московская школа иконописи. Строгановские иконники, которые, видимо, были объединены Строгановыми в особую мастерскую в Сольвычегодске (обычная черта деятельности Строгановых, так сказать, принцип натурального хозяйства) унаследовали от Новгорода удлиненную пропорцию фигур, композицию, краски, цветную пробелку одежд и виртуозную тщательность работы. Кроме того, Строгановские иконы последнего периода являются тончайшими, драгоценнейшими миниатюрами, образцы которых также идут из Новгорода. И лишь по внутреннему подходу художника к теме его работы, некой сухости Строгановские иконники отошли от Новгородского искусства. То одушевленное, тот сжигающий пламень, инстинктивное глубокое и серьезное сознание божественности своего труда, высокое звание художника — столь ярко отражающееся в новгородской иконописи, в Строгановской школе поблекло. Неравнодушный мастер, чеканщик, образцовый усвоятель формы, самоотверженный труженик, строгий к малейшему дрожанию своей руки, выученик великого новгородского искусства, безконечный украситель и созидатель *„драгоценных"* предметов культа — таков гурман-ремесленник Строгановский иконник. В нем есть все данные для большого художника, внешние средства его безукоризненны, в нем не достает *„мира в себе"*, вдохновения, не приобретаемого ни чем, кроме даруемого *„божией милостию"*. Это *„заполнение"* внешностью, показность Строгановских икон вызваны были, конечно, строгими щепетильными требованиями заказчиков — хозяев, желавших удивить и поразить, превзойти непревосходимое, и общей болезнью эпохи, движением ее от глубины в ширь, от переставших волновать сердце вечных образов, от призраков к реальному, от идеального образца Спаса к Спасу *„немчину"* в изображении будущего фанатика Аввакума. Великое северное зодчество в это время повторяло дорогие для него мысли и чувства старины с первоначальной свежестью и посеяло внутри себя гениальные композиции будущих двадцатиглавых шатров, иконописное искусство колебалось, от него отлетало вдохновение, оно печерпывалось в своем содержании, уберегая пока еще форму.

В 1600 году повелением Никиты Григорьевича Строганова был расписан Сольвычегодский собор иконниками Федором Савиным и Степаном Арефьевым. Этими именами открывается довольно значительный список имен Строгановских иконников — Семенки Бороздина, Ивана Соболя (Соболева), Михайлова, Емельяна Москвитина, Никифора Савина, Истомы Савина, Назария Савина, Прокопия Чирина и др. Лучшими и замечательнейшими художниками Строгановской школы были Никифор Савин и Прокопий Чирин. Никифор Савин оставил ряд изящнейших и тонко написанных *„золотым письмом"* икон. Об одной из таких икон (Лепсусе) проникновенный знаток истории русской иконописи П. И. Муратов говорит: „превращение иконы в драгоценность, равную Византийской эмали по какой-то насыщенности красотой, достигнуто здесь в полной мере. Такие произведения Строгановской иконописи уже отходят от понятия живописи. Они не нарисованы, не написаны, а сделаны еще как-то иначе. Место их не в живописном убранстве храма или жилища,

но в тесных пределах сокровищницы. Исходя из подобного чувства, Строгановские иконописцы писали свою умилительную „мелочь", превосходными примерами которой так обильны „палаты" Преображенского кладбища, Никольский Единоверческий монастырь, собрание Е. Е. Егорова. Эти тончайшие миниатюры нуждаются в своем особом исследователе, глаз которого должен смотреть иначе чем глаз историка древнерусской живописи. В парочитой „драгоценности" письма есть всегда что-то противоречащее существу живописи Материальная, почти осязаемая ценность заслоняет здесь духовную. Большое искусство творить из ничего. Тем приятнее встретить такую Строгановскую икону, как икона Иоанна Предтечи в пустыне, написанная, вероятно, Никифором или его братом Назарием, из собрания И. С. Остроухова. Не одно только совершенство сотканной из тончайших золотых нитей власяницы, не одна только великолепная плотность письма лика заставляют нас восхищаться этой иконой. Нежный перламутровый пейзаж с рекой Иорданом, из которой пьют воду звери пустыни, золотая „пинета" на вершине горы, архангел, ведущий маленького Иоанна с грацией, вполне достойной тех архангелов, которые ведут маленьких Товиев в незабвенном итальянском сюжете, — вот то, на основании чего, более чем на основании каких угодно подвигов виртуозного письма можно поверить, что в Строгановской школе были истинные художники".

Прокопий Чирин неоднократно сотрудничал с Никифором Савиным, работая над одними и теми же иконами В его работах то же мастерство, узорность и заглыхающие краски, присущие всей Строгановской школе. Деятельность этих виднейших иконников протекала в последней четверти XVI столетия и в первой четверти XVII века. В пределах этих десятилетий, быть может, укладывается и вообще деятельность всей Строгановской школы. Какое же значение имел этот отпрыск Новгородского искусства?

„Строгановская школа вошла долей в искусство новой эпохи—говорит П. П. Муратов—эпохи Михаила Феодоровича. В истории древнерусской живописи она была лишь эпизодом. Все условия сулили ей краткое существование—искусственное поддержание традиций, которые пережили свой век, замкнутость того круга, вкусы которого она удовлетворила. Строгановская школа была явлением экзотическим по одной уже напряженности мастерства, которое она считала главной своей заслугой, она, как всякое экзотическое искусство, работала прямо на любителя, чуть-ли даже не на собирателя. И оттого ее до сих пор сопровождает традиционная слава среди любителей и собирателей. В то же время она не осталась без влияния на судьбу всей русской иконописи. Слава Строгановских икон пленила и иконников. Сквозь весь XVII и даже XVIII век проходят подражания Строгановским письмам".

Строгановские иконники, с какими бы не относится к ним оговорками, все же создали лучшие иконы эпохи, известность их была очень широкая, и московский двор жаловал многих из них званием *„царских иконников"*, вызывая в Москву на свои работы. В 1621 году Назарий Савин, Прокопий Чирин и Иван Паисеин расписывали постельную ком-

Вологда. Икона Владимирской Божьей Матери XVI в. в Иоанно-Предтеченской церкви, что в Дюдиковой пустыни.

Вологда. Икона св. Софии в Георгиевской церкви.

Вологда. Фреска 1717 г. в Иоанно-Предтеченской церкви, что в Рощенье.

Вологда. Фреска „Страшный суд" 1686—1688 г. в Софийском соборе.

нату и столовую избу Михаила Федоровича, писали иконы в иконостасе для кремлевской церкви Ризположения и исполняли другие работы. По бумагам Оружейного приказа известно, что Прокопий Чирин и Назарий Савин около 1620 года получали *„денежный и хлебный оклад“*, *„жалование сукном“*, а другие иконники Бажен Савин, Степан Михайлов, Иван Пансени *„товарол“*.

Смерть самых видных людей из рода Строгановых Никиты Григорьевича и Максима Яковлевича, наступившее затем постепенное „захирение“ Строгановского поколения как будто-бы оставило Строгановских иконников без заказчиков, и иконники понемногу перебрались на службу к московскому двору. Строгановские иконники работали во все царствование Михаила Федоровича, нашли подражателей себе в ряде учеников, частично смешались с московской школой иконописи, беря в ней живое чувство монументальности и давая ей высокое мастерство исполнения. Однако, гурманские переживания, которые были в крови Строгановских иконников, не позволили им окончательно слиться с московской школой. До половины XVII столетия Строгановская школа просуществовала отдельно. Нахлынувшие затем западные влияния всего охотнее были восприняты продолжателями дела Строгановской школы, так как *„фрязь“* дала им возможность еще больше и еще разнообразнее отдаться *„прекрашенности“*, узорности в иконописной композиции. Симон Ушаков - глава новой *„фряжской“* школы по своему художественному образованию и воспитанию был несомненным выучеником Строгановских иконников Такой совершила круг Строгановская школа— эта по первоначалу наиболее близкая ветвь на Новгородском дереве искусства. Как бы там ни было, Строгановская школа, создавшаяся на севере, вошла в историю русской иконописи, как незбежное звено, важное, значительное и талантливое. При всех недостатках Строгановского мастерства, не надо забывать, что лучшее в ней, впечатляющее, ее композиционная стройность, взящество идут из Новгорода, от Новгородской школы. Сохранение новгородских традиций было как бы непосредственным делом всей северной иконописи.

Кроме Строгановской школы в конце XVI века и во весь XVII век в Поморье, в Олонецких старообрядческих скитах берегли, как святыни, новгородские иконы и работали в духе новгородской иконописи. Строгановская школа в конце концов, не сливаясь с Московской школой окончательно, проникла в нее и сама проникласъ ею, чтобы вместе принять в себя *„фрязь“*; для местной иконописи Поморья и Олонецких скитов не могло быть такого пути, ибо для них Москва и ее искусство были прежде и раньше всего *„никонианскими“*. В злобных и негодующих словах знаменитого протопопа Аввакума заключается взгляд иконописного *„скитского“* искусства севера.

„По повелению Божию, — говорит Аввакум — умножися в нашей русской земле иконного письма неподобного изуграфы. Пишут Спасов образ Еммануила—лицо одутловато, уста червоная, власы кудрявая, руки у мышцы толстые, тако же и у ног бедры толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано...

А все-то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. А устроят все по фрижескому спречь по немецкому. Вот и никонияне учнут писать богородицу чревату в Благовещение, яко и фризь поганые. А Христа, на кресте раздутовата: толстехонек маленькой стоит, и ноги те у него что стульчики. Ох, ох, бедная русь, чего то тебе захотелось немецких поступков и обычаев"!

Хранители традиций, однако, не могли уберечь новгородское искусство ни от фризи, ни от самих себя. Так называемое „*скитское*" письмо, создавшееся на фанатичной преданности древнему канону, в конце концов выродилось в искусство своей колокольни, в искусство экзотическое, пряное, в искусство для заказчика-старовера, как в Сольвычегодске и Великом Устюге Строгановские иконники работали для заказчиков из рода Строгановых. Разгром скитов в 1850 году по повелению Николая Первого, когда все староверческое население изгоняли с насиженных мест, когда церкви, молельни, часовни закрывали или уничтожали или превращали в православные церкви, например, в знаменитом Даниловом (Выгонская или Выгорецкая пустынь)ските в 1855 году было сожжено и уничтожено до пятидесяти часовен и молелен, причинил непоправимую утрату русскому искусству иконописи вообще и в частности северу. В скитах погибли, наверное, шедевры новгородской школы и лучшие образцы „*скитского*" письма. Большое количество икон, несомненно старинных, имеющееся на севере, покрыто окладами, записано и переписано десятки раз безграмотными малярами или же закончено, заолифлено, записано, недоступно обследованию до полной очистки их с применением всех научных методов при этой тонкой и ответственной работе, но уже и теперь сквозь темный лак и грязь столетий проступают неясные черты ликов и доличного явно новгородского характера, открытого и частично выясненного по расчищенным и приведенным в прежний вид новгородским иконам в собраниях любителей—И. С. Остроухова, С. П. Рябушинского, Е. Е. Егорова и друг., в музеях—Русском публичном (бывший Александра III в Петрограде), Третьяковской галлерее, в старообрядческих храмах—на Рогожском и Преображенском кладбищах в Москве. Соответствующая расчистка северных икон значительно увеличила бы собрания новгородских икон и, может быть, помимо известных „*скитских*" и строгановских писем открыла бы пока неведомые и неизвестные особенности северных местных школ, выросшие на новгородской питательной среде. Это дело будущего.

В XVII столетии развитие иконописания на севере приобретает значительно оживленный характер. И как будто бы центры этого оживления перемещаются на ближний север—в Великий Устюг и Вологду. Еще в начале XVII столетия, при царе Михаиле Феодоровиче, в Москве было организовано как бы тогдашнее „*министерство искусств*" при Оружейном приказе, ведавшее иконниками по всей стране, платившее им определенное жалованье деньгами и натурой. Иконникам по городам велся правильный счет. Вызывались они на работу по очереди Оружейным приказом. Первые вызывные грамоты по городам были разосланы Михаилом Феодоровичем в 1642 г., когда повелел: „Великий Государь на

Москве в большой соборной Апостольской церкви Успения Пресвятые Богородицы и в пределех и в олтарех стенным письмом подписати все на ново по золоту". В росписи Успенского собора приняли участие иконники из Вологды и Великого Устюга. Эти иконники, ясно, не могли появиться только в XVII веке. У них были предшественники, оставшиеся неизвестными нам по именам. По образцам грамот Михаила Федоровича впоследствии рассылались грамоты царя Алексея Михайловича.

В Великом Устюге с начала XVII столетия жили десятки иконников, работавших в местных храмах и нередко вызывавшихся в Москву и в другие места. По материалам Оружейного приказа, опубликованным в 50-х годах XIX века П. Забелиным и по подписным иконам, находящимся в Великом Устюге, мы имеем возможность назвать ряд имен иконников XVII века: Ивана Гольцова, Стенку Гольцова, Кузьму Волкона, Петрушку Ильина, Федьку Иконникова, Федора Зубова, Василия Колмогорова, Ивана Кондакова, Кузьму Ключарева, Поселку Макемова, Ивашку Никитина, Анисима Ортемьева, Ивана Озерова, Васька Петрова, Аленку Попова, Василия Попова, Евдокима Сабельникова, Сеньку Селиванова, Афоньку Соколова, Ивашку Соколова, Ивана Сосина, Аленку Стефанова, Сергея Шестоперова, Михаила Югова, Луку Фомина, Федорова, Митьку Чертуфьева, Афоньку Шергина. Устюжские иконники работали в Москве в 1644 году над росписью Успенского собора, в 1660 г. над росписью Архангельского собора, затем, в разные годы, в Новоденичьем монастыре, в церкви Спаса за Золотой решеткой, в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича и на частных лиц. В 1666 г. Устюжских иконников—Афоньку Соколова, Ивана Гольцова, Петра Ильина, Кузьку Ключарева (сбежал из Москвы на родину), Сергея Шестоперова знаменитый Симон Ушаков „с товарищы", после испытания в их умении работать, похвалил словом *„добр"*, а около имени Югова и Федорова написал *„оставить и впредь не имать"*.

Среди всех Устюжских иконников с половины XVII столетия, особенно выделяется Федор Зубов или Федор Евтихиев—отец известных граверов Петровского времени. Вызванный из Великого Устюга в Москву в 1660 г. для росписи Архангельского собора Федор Зубов уклонился от царской работы и застрял в Ярославле под благовидным предлогом (по просьбе Аники и Вонифатия Скрынниных) для окончания росписи царских врат, Денсуса и праздников в церкви Покрова. В 1663 г. Федор Зубов написал для государя образ местный „во облаце Господь Саваоф, а к нему молящих святых... царских ангелов, св. Алексея митрополита и св. Алексея Человека Божьего и св. мученика Федора Стратилата и преподобной Марии Египетской и всех тезоименитых святых государевых детей". В 1664 году Федор Зубов был сделан жалованным иконописцем Оружейной палаты и определен на письмо в церковь Евдокии мученицы. В 1665 г. он писал иконы П. И. Романову. В 1666 г. он работал в церкви Спаса Нерукотворенного. В 1680 г. в Покровском Измайловском соборе написал образ Покрова (*лета 7188* (1680) *писал сей образ Федор Евтихиев с товарищы*"). Около 1680 года Федор Зубов написал икону Федора Стратилата в Верхоспасском соборе Московского теремного дворца. В церкви Спаса за Золотой решеткой есть

икона *Деяние*" с надписью, трудно разбираемой *„лица писали Федор Евтихиев, Леонтий Стефанов и Серий"*. В Спасской церкви Великого Устюга есть икона, написанная Федором Зубовым в 1652 г. Это, повидимому, одна из самых ранних его работ, по крайней мере отдаленная от дня его смерти (умер Федор Зубов 3 ноября 1689 г.) тридцати семилетним промежутком. На иконе любопытная надпись с биографическими данными: „Сей нерукотворный образ написан по вере всех православных христиан на моление и на спасение и на утверждение граду сему лета 7160 сентября в 16 день, а писал многогрешный и недостойный в человецех Усолья Камского Федор Евтихиев сын Зубов". Эта надпись позволяет установить, что Федор Зубов происходил из Усолья Камского и только жил в Великом Устюге. Из бумаг Оружейного приказа известно, что Федор Зубов много раз был жалован. Судя по некоторым данным Оружейного приказа Федор Зубов считался выдающимся иконником своего времени, имевшим подражателей и, может быть, учеников. Так, при определении в жалованные иконники Никиты Павловца, писавшего для Строгановых, жалованье ему было положено *„против Федора Зубова"*, потому что *„пишут изображение святых лиц мелким письмом"*. В Московском Успенском соборе находится икона Иерусалимской Божией Матери, написанная в манере Федора Зубова и, может быть, ему принадлежащая.

Это *„мелкое письмо"* Федора Зубова очень нравилось по всей вероятности, так как уже в XVIII столетии находим копирование его работ. В Покровском монастыре в Угличе как раз имеется список с этой иконы Успенского собора со следующей надписью: „1717 октября 2 сей пречестный образ писали изографы Василий Иванов Уланов, Петр Савин сын Хомяков со ученики своими Георгием и Иоанном". Деятельность Федора Зубова протекала во времена Симона Ушакова, когда горькие слова злосчастного протопопа Аввакума о *„боюмерских иконах"*, *а „все то писано по плотскому умыслу, понеже сали еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя"* потеряли уже всякое значение, ни на кого почти не действовали, иконопись была *„иосударствлена"* во *„фряжском"* духе. Налет своего времени, влияние Ушакова несомненны на произведениях Федора Зубова, они иногда лишены духа *„горняго"*, но в таком позднем, написанном почти перед смертью образе, как Федор Стратилат в Верхоспасском соборе Московского терем ного дворца нельзя не почувствовать очень отдаленного, правда, родства со Строгановской иконописью, с ее изяществом, с ее тончайшей работой всего доличного, с красивым силуэтом фигуры и некоторым *„горним"*, веющим от нее, от красно и трогательно поднятого оборонящего креста в правой руке.

В Вологде в XVII веке количество иконников еще значительнее, чем в Великом Устюге. Из подготовляющегося к печати автором этих строк словаря северных иконников, извлекаем ряд имен, более или менее известных в свое время: Агея Автономова, Гришку Агеева (Автономова), Гурку Агеева (Автономова), Архипа Акинфиева, Семку Акинфиева, Виктора старца (в 1621 г. написал для Вологодского Софийского

кафедрального собора два образа праздников к амвону), Михаила Леонтьева Аммосова, Андреяна (игумен Пошехонский и Вологодский; был в Корнильевом монастыре игуменом, потом основал свою пустынь у Белого села), Сергея Анисимова, Федора Григорьева, Матвея Гурьева, Алексея Дементьева, Михаила Дементьева, Ждана Дементьева (в 1625 году писал для Вологодского Софийского кафедрального собора на амвонных столбцах пророков), Дружину Иванова, Костянтина Кириллова, Дмитрия Евтихиева Клокова, Семена Карпова, Ивана Константинова (сына Константина Кириллова), Ивана Москвина, Ивана Маркова, Ивана Никифорова, Ивана Онкундинова, Фильку Павлова, Ивана Панфилова, Панку Перфильева, Тимофея Петрова, Ивана Полуехтова, Дмитрия Попова, Ивана Попова, Ермолу Сергиева, Якова Сергиева, Степана Григорьева, Дмитрия Степанова (сын Григория Степанова), Петра Савельева, Петра Савина, Якова Тарасова, Стенку Викулова Холуева, Терентия Фомина, Ивана Фомина Фокина и др. Из этого перечня мы видим, что в Вологде были целые гнезда иконников, родовые мастера: такова семья Агея Автономова с Гуркой и Гришкой Автономовыми, семья Алексея Дементьева, Михаила Дементьева, Ждана Дементьева, семья Константина Кириллова с сыном Иваном Константиновым, семья Димитрия Попова и Ивана Попова, семья Ермолы Сергиева и Якова Сергиева. Таким образом, только в Великом Устюге и Вологде в XVII столетии было до ста иконников. Уезжая по вызовам Москвы на работы туда, они остальное время писали иконы для местных храмов, о чем свидетельствуют довольно многочисленные подписи на вологодских иконах. Большинство их работало в Москве почти на всех росписных работах, бывших в царствование Алексея Михайловича. Так, в 1660 г., задумал царь Алексей Михайлович росписать Кремлевский Архангельский собор. Работа предстояла огромная, и москвичам одним не по силам.

„7168 (1660) генваря в 15 день,—гласил имянной указ—в Оружейный приказ, окольничей и оружейничей Богдан Матвеев Хитрово, пришед с Верху от Великого Государя (из кремлевских теремов, Н. Е), приказал его Великого Государя имянной указ записать. Великий Государь и великий князь Алексей Михайлович всеа Великие, Малые и Белые России самодержец указал свое Государево богомолье соборную Архангельскую церковь дописать вновь нынешним летом стенным писмом; а для иконников в прибавку Московским иконникам указал Великий Государь послать свои Государевы грамоты в городы против прежнего своего Государева указу из Оружейного приказу по сказке иконников Степана Резанца с товарищы".

Одиннадцатого февраля иконники—Степан Резанец с товарищами представили Государю на просмотр списки городовых иконников. Вологда была названа в списке намеченных городов. Пятого мая царская грамота пришла на Вологду. В восемнадцатилетний промежуток между первым (1642 г.) и вторым вызывами вологодских иконников многие из них оказались неспособными к новой поездке и пришлось отсылать в Москву других иконников, пришедших на смену старшему поколению.

„7168 (1660) мая в 24 день на Вологде в с'езжей избе воеводе Никите Костянтиновичу Стрешневу, да дьяку Аникию Чистого вологжания посадские люди иконописцы Филька Павлов, Сенка Акинфиев, Гурка да Гришка Агеевы, Стенка Холуев сказали: велено нас иконописцов Великого Государя по грамоте сыскать на Вологде и переписать на лицо для высылки к Великому Государю к Москве; и в прошлом во 150 (1642) году по государеве грамоте высланы были с Вологды к Москве для их иконного письма Терентий Фокин, Архип Акинфиев, Матвей Гурьев, Агей Автономов, Федор Остафьев, Дмитрей Клоков. Сергей Анисимов, Яков Тарасов, а ныне те иконописцы Терентий Фокин, Архип Акинфиев по твоей Государеве грамоте у иконного письма на Вологде, в Знаменском монастыре, Матвей Гурьев живет на Тотме, Агей Автономов да Дмитрий Клоков устарели, Сергей Анисимов отемнел, а которые иконники сверх того есть ни у какого письма ни где не бывали, потому что стары и увечны и писать никакого письма не видят и до нынешней Великого Государя грамоты с Вологды разбрелись в мир для ради недорода хлебные, кормятся Христовым именем, потому что люди старые и увечные и скудные и должные: то наша сказка".

Филька Павлов, Сенка Акинфиев, Гурка да Гришка Агеевы, Стенка Холуев седьмого июня приехали в Москву и явились в Оружейной приказ. Городовые иконники допускались к работе после предварительного испытания старшим жалованным иконником, который определял умение испытуемых словом *„добр"*. *„Вологодские изуграфы"* были назначены на *„травное письмо"*. Гурий Агеев и Стенка Холуев по окончании работ в Архангельском соборе были отосланы на Вологду и больше не вызывались. Сенка Акинфиев в 1666 г. работал у письма в церкви нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле. Филька Павлов писал в том же году иконы в ц Евдокии Великомученицы в Москве и заказную икону П. П. Романову. Наибольший успех имел сын кормового иконника царя Михаила Феодоровича Агея Автономова, работавшего в Москве в 1642 и в 1650 году, Григорий Агеев. Григорий Агеев в 1670 году был привлечен на работы в знаменитый Коломенский дворец царя Алексея Михайловича. В этом году писали *„подволочные доски"* в западной части Коломенского дворца Григорий Агеев был помощником Ивана Салтанова, Ивана Безмина и Дорофея Ермолаева—главных иконников, покрывавших *„священными притчами"* и *„травным письмом"* *„подволочные доски"* в Коломенском дворце. За работами надсматривал сам Симон Ушаков. Указать на *„московские работы"* вологодских иконников, конечно, невозможно, так как над росписью Архангельского собора работало столько иконников, что роспись эта не может быть индивидуализирована. Коломенский же дворец в 1767 г. по приказанию Екатерины Второй был разобран. С внешнего вида дворца снят был чертеж, зарисован был фасад, но росписи все погибли. Кроме того, для выяснения индивидуальных черт работы того или иного иконника в стенописях и на иконах XVII века постоянно встречается, часто непреодолимое затруднение в том, что одни и те же фрески, иконы писались несколькими мастерами—один был знаменщиком, другой—лицевщиком, третий—долицевщиком, четвертый—травщиком. Эта совместность

работы обезличивала индивидуальность. В Вологодском Софийском соборе, в старом иконостасе XVII века, который был за ветхостью разобран, а иконы в количестве 32 были переданы в Раменскую Богоявленскую церковь Грязовецкого уезда, на иконе пророка Гада находилась следующая запись: „Лета 7195 (1687) году месяца июня в 8 день по благословению Гавриила, архиепископа Вологодского и Белозерского, а трудящимися вологодскими изуграфы Ермолаем и Яковом Сергиевы, да Григория Агеева, Федора Григорьева, Семена Карпова, Петра Савельева, Тимофея Петрова". Снова совместная работа, и невозможно сказать, что тот или иной мастер писал. Некоторые работы, однако, можно найти принадлежащими одному иконнику, например, Григорию Агееву принадлежит прекрасная икона Михаила Архангела (1687 года) в Вологодской Иоанно-Богословской церкви; ему же принадлежит икона Николы (1695 г.) в Никулинской церкви по Кирилловскому тракту в 45 верстах от г. Вологды. Такие, по существу, случайные находки работ того или иного мастера делают несколько неуместным исследователя для окончательного вывода об индивидуальном умении вологодских иконников и о их склонности к той или иной ветви русского иконописного искусства. В XVII веке царит уже поздняя московская школа, *„фрязь"*, городовые иконники не могли не поддаться общему потоку, но все же в подписной работе Григория Агеева—иконе Михаила Архангела чувствуется какая-то упорная, передаваемая по поколения в поколение привязанность и приверженность к Новгороду, к его старому искусству. Эта черта едва-ли не является общей для всей иконописи севера, для всех поколений северных мастеров.

Художник представил Архангела Михаила прекрасным юношей, вышедшим на бой. Все в нем горит, полно силы, молодости, выразительности. Грациозный, с хрупкими, кажется дрожащими, живыми крыльями он обращен на зрителя. Выпукло, рельефно вырисовывается общий тонкий и красивый силуэт фигуры на матово-золотом фоне, который мерцает какой-то таинственной оживленностью. На прекрасном юноше надеты латы, которые кажется вот-вот зазвенят, так они естественны и так чувствуется в них металл. Золото лат расцвечено дорожками (оторочками) из разноцветных камней. Между крыльями вьется легкий бледно-киноварный плащ. Подкладка плаща (исподь) в ярких разнообразных звездах. Темно-голубая, красно-червонная гамма... У ног его пышно-милые облака, такие далекие от натуры, стилизованные по-новгородски. Вся икона выполнена смело, все долгое сделано с проницательной одаренностью и тщательностью. Если бы мы не знали точной даты иконы (1687 год), мы могли бы по многим данным—краски, рисунок, крылья, так хорошо вкомпанованные в пространство, плащ, облачки—отнести к более раннему времени. Во всяком случае в этих чертах совершенно явственно чувствуется непосредственный отпечаток новгородского стиля, живший в вологодских иконниках. В то же время компановка самой доски иконы, совершенно плохой меч, овальность и грубая округлость лица, несколько укороченные пропорции тела - не менее явственно говорят о других влияниях, более слабых—Москвы и упадочного времени вообще в тогдашней иконописи. В создании Григория Агеева довольно

показательно отражаются иконописные течения, проходившие по северу сначала из Новгорода, потом из Москвы. Все слабейшее, как видим на иконе, принадлежит Москве, все сильнейшее относится к Новгороду, к местным особенностям, живым в крови художника, бывшего по происхождению новгородцем. Среди работ второй половины XVII столетия икона Григория Агеева, пожалуй, должна быть отнесена не к заурядным. Григорий Агеев дал новый вариант любимого и многократно повторяемого в русской иконописи образа Архистратига, вариант свой, глубоко прочувствованный.

Талантливым мастером представляется Ермола Сергиев, работавший в 1666 г. в церкви Спаса за Золотой решеткой, в 1670 г. на росписи Коломенского дворца царя Алексея Михайловича. Вместе с Григорием Агеевым в 1687 году Ермола Сергиев работал над иконами в иконостас Вологодского Софийского кафедрального собора. В 1689 г. Ермола Сергиев писал иконы для церкви Герасима Преподобного в Вологде. В 1692 г. Ермола Сергиев написал по заказу „*по обещанию Федора Тимофеева Сычугова*“ две иконы „*образ Господа Вседержителя*“ и „*Воскресенце Христово со страстями*“ в Иоанно-Богословскую церковь. „*Воскресение Христово*“ написано в сотрудничестве с изуграфами—Петром Савиным, Семеном Карповым и Яковом Сергиевым, но так как первая подпись на иконе Ермолы Сергиева, то надо думать, главная работа над иконой принадлежала ему. Икона „*образ Господа Вседержителя*“ написана Ермолой Сергиевым единолично. Как образец позднего „*мелкою*“ письма XVII столетия, гораздо более любопытна икона „*Воскресение Христово*“, не лишенная известной красоты по композиции из множества фигур в среднем самом большом клейме. В двадцати четырех микроскопических клеймах по сторонам средника развертывается „*рассказ*“ событий, предшествующих и последующих Воскресению. Однотонные и однообразные, красочно-глухие эти „*дополнения*“ имеют значение только, как обрамление квадратной решеткой средней части. Сотни белых венчиков святых с центральной фигурой Христа в белых одеяниях заполнили все пространство, вьются извилистыми красивыми линиями снизу до верху, на переднем плане очень хороши крохотные коленопреклоненные фигурки женщин. Ермоле Сергиеву удалось передать весьма недурно движение фигур и справиться с их распределением на небольшом пространстве. Икона „*Воскресение Христово*“ для Ермолы Сергиева ясно не была предметом религиозного культа, она была для него только средством для одной линией художественной задачи по композиции. По „*мелкому письму*“ и по распланированию пространства Ермола Сергиев близок московскому иконнику Кириллу Уланову. Недурны красочные сочетания иконы—блекло-золотые, робко малиновые и янтарные.

Из стенописных работ XVII столетия сохранилась в Вологде роспись (1686—1688 гг.) в кафедральном Софийском соборе, но она сделана не местными мастерами, а приглашенными иконниками из Ярославля.

В приходо-расходных книгах „архиепископия двора“ находится следующая современная запись: „1686 г. марта 23 подрядился на Вологде

Вологда. Икона Иоанна Богослова в Иоанно-Богословской церкви.

Григорий Аггеев. Икона Михаила Архангела 1687 года в Иоанно-Богословской церкви в Вологде.

Вологда. Фреска 1710 г. в Покровской церкви, что в Козлене.

Вологда. Икона Воскресения Христова XVIII в. в Иоанно-Богословской церкви.

соборную церковь и с алтарем и с пределы подписать стенным цисмом ярославец иконописец Дмитрий Григорьев сын Плеханов: ряжено ему от того всего стенного цисма 1500 рублев, дано ему по рядной записи наперед 400 рублев. Да ему же иконописцу Дмитрию Григорьеву к тому стенному цисму дано на покупку гвоздья на восемдесят тысяч, 50 рублев." Лихорадочная работа ярославских мастеров, расписавших почти миниатюрнообразной фресковой живописью десятки квадратных верст в два—три десятилетия, слава ярославского искусства докатились до Вологды. Архиепископ Гавриил, прибывший в Вологду только в 1685 г. и начавший роспись в следующем году, пренебрег местными мастерами, не доверяя им, и они были допущены лишь для подготовления стен к „*письму*". Даже новый иконостас был сдан по „*порядной записи Троице-Сергиева монастыря бобылям Власу Федорову да Артемию Алексеву сыну*", между тем как под руками, в Прилуцком монастыре, были хорошие резчики и позолотчики. Через год, в 1687 г., вологодские „*изуграфы*" были допущены к писанию икон в новый иконостас. Над росписью собора трудился ярославец Дмитрий Григорьев Плеханов с 30-ти товарищами.

Эта первая роспись в Вологде, более ранние пока неизвестны, так понравилась архиепископу Гавриилу, что по его указу были „напяты с Вологды до Ярославля под них иконописцев десять телег извощичьих, за тое ж их сверхподрядную письмянную от церковных дверей и от наперти работу, по договору дано от провозу на десять телег извощиком Куске Герасимову с товарищи 5 рублев, 13 алтын, 2 деньги". Софийская роспись, конечно, только количественно увеличила ярославские росписи, влияя и связывая северное иконописное искусство с ярославским. В ней лишний раз проявилось смелое творчество приволжского города, блеснула ярким светом ярославская фантастика с ее апокалипсическими преувеличениями и, быть может, загорелись некоторые пояса росписи притушенными голубыми и желтыми красками, ныне окончательно поблекшими. Более или менее неиспорченными являются лишь несколько кусков в алтаре, в левом д'яконнике („*Пиршество Ирода*", „*Усекновение*", „*Иже херувимы тайно образующе*"), на сводах некоторые „*Праздники*", „*Пророки*" и „*Праотцы*" в куполах. Роспись показывает Дмитрия Плеханова хорошим мастером, усвоившим приемы ярославского искусства, но его художество лишено вдохновенности. Если сравнить лучшую его композицию, наиболее сохранную и столь любимую ярославскими иконниками „*Пиршество Ирода*", а также весь цикл жития Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле Дмитрия Григорьева с одноименной композицией, то мы увидим, насколько автор последней превосходил Плеханова выдумкой, обдуманностью иллюстрации, расстановкой фигур, как он изящно, сильно и незабываемо передал пир, стол, как бы пригнетаемый безчисленными чашами, бокалами, вазами, боковые фигуры прислужниц, выносящих и вносящих яства—роспись Плеханова сравнительно неуклюжа, скучна, отмечена упрощенным сухим переначаньем образца. Душа художника, быть может, даже горела над этой росписью, но не во власти мастера было передать это горение — его средства изображения, видимо, несоответствовали замыслу. Упроще-

ние иллюстративных ярославских росписей Плеханов проявил повсюду. Но его собственные композиции не стали от этого монументальными, ясными и убедительными. В них меньше фигур, беднее обстановка комнат, беднее архитектурный пейзаж фонов, но ни главная мысль композиции, ни правда художественная не увеличились от этой причины, ибо кисть Плеханова не отличалась силой и выразительностью линии, у него не было глубокого понимания природы красочных сочетаний: он был только хороший, добросовестный мастер-ремесленник.

После Софийской росписи в Вологде наступил двадцатилетний промежуток, но безусловно Софийская роспись оказала крупнейшее влияние на местных мастеров, побуждала их к творчеству и подражанию, которое и проявилось как-то сразу, бурно, одновременно в трех росписях вологодских церквей—Димитрия Прилуцкого на Наволоке, Покрова на Козлене и Иоанна Предтечи, что в Рощенье. Все эти росписи начала XVIII века (1709—1717), но, конечно, они должны быть без всяких оговорок отнесены и по своему духу и по исполнению к последней четверти XVII столетия. Художник, расписавший маленькую церковку Димитрия на Наволоке, пользовался ярославскими образцами и учился по росписям Плеханова, но он не только подражал, не только усваивал, он не овладел полностью умением ярославского искусства, но приблизился к нему, проникся духовным миром своего учителя и пытался выразить свое самобытное мастерство, свое лицо в отступлениях от *„ярославского канона"*. Вот его *„Страшный Суд"* на западной стене церкви—и вот одноименная тема в Троицком Костромском соборе, у Рождества в Ярославле, в Ростовской церкви Спаса *„на сенях"* и в Романово-Борисоглебском Крестовоздвиженском соборе. Общая по духу во всех перечисленных церквах фреска *„Страшный Суд"* сделана у Дмитрия на Наволоке с большими изменениями, переработана, получила новые детали. Апокалипсический странный зверь, пасть рта которого выходит и извивается огромный кольцевидный змей с причудливой головой; крылатый д'явол с Иудой в руках, сидящий на звере с поднявшимися *„дыбом"* волосами; муки блудниц, чародеев и т. д. являются, несомненно, созданиями собственной фантазии художника, полным претворением заимствованного. Пускай эти волоса *„дыбом"* вызывают улыбку у зрителя, однако, эта наивная и непритязательная выдумка придает росписи какую—то острую выразительность, бросает ласковый свет на безыменного художника, так просто, с усмешкой подошедшего к тревожной теме. Ярко и сильно, грубо дан чистый красный клубок огня в аду, так зловеще озаривший незабываемого зверя. Эта яркость, резкая красочность невозможна в ярославских, костромских и ростовских росписях, преимущественно, выдержанных в гамме желто-голубой, бледно-серой, темно-красной и проч. Той же примитивной зоркостью отличается *„Сусанна"*, втиснутая в угол северо-западной стены. С каким увлечением, как неприхотливо, забавно рассказана красивая страница библии! Эти стоящие на коленях *„соблазнители"*, хитрое лицо Сусанны, незатейливый сруб водоема, удивительно своеобразно привязанные к дереву *„старцы"*, эти исключительно смешные, пухлые камни, прильнувшие к бедру *„старца"*—снова говорят о благодушном художнике, в котором чувствуется дере-

вепская непосредственность, юношеская неумелость — и в то же время отпечаток неповторенного своеобразия. В этих отступлениях, главным образом, и удалось художнику выразить свои вкусы, самобытное дарование и свое искусство. Несколько лишних дополнительных образов, милых и примитивных картин - вот наследие одного из скромных безвременных мастеров, которые всегда, во все эпохи творили наряду с большими и влияющими художниками и, тем самым, служили единой красоте. Великие создания искусства всегда бывают окружены сонмом более скромных и меньших созданий, которые служат как бы оправой самым блистающим и блистательным самоцветным камням искусства. Такое положение занимает Дмитриевская роспись по отношению к поздним ярославским, костромским и ростовским росписям. Но она нужна, как нужен каждый мазок в картине, нас очаровавшей.

Покровская роспись самая живописная и, может быть, меньше всех связанная с ярославским искусством. Художник, расписавший Покровскую церковь, любил краски, красочные сочетания, заглушенные переливы темперы, блеск и певучесть красочной гаммы. Таких задач не ставили себе ни Плеханов, ни художники - расписыватели Дмитревской и Предтеченской церквей. На западной стене мы видим спящего под балдахином царя, приговоривающего Дионисия к смерти. Маленький кусочек росписи, но как он хорош именно своею живописностью, сочетанием нежного тона малинового балдахина, цвета старой бронзы трона и темно-синего, с лиловыми цветами и узорами царского одеяния! На северной стене приятно живописное мастерство одной росписи, также повествующей о мучениях какого-то святого. На воинах, бичующих его, так хорошо написаны медные латы, так они горят и светятся особым металлическим блеском; наблюдает за бичеванием всадник на белой лошади под золотистым зонтом, который держит над ним прислужник... Робкий, лимонный фон, латы воинов, белая лошадь, золотой зонт, синяя одежда мученика сливаются в какую-то удивительно истомленную полуденную гамму. Однообразные красочные сочетания, преимущественно, золотые, синие, бронзовые, лиловые, столь любимые Покровским мастером, только изредка перебиваются малиновыми пятнами и переливаются изумрудом. Этот определенный наклон, выбор определенных красок говорит, несомненно, о сознательном желании художника, а отнюдь не случайном соединении красок на палитре. Покровский мастер был внимательным к цвету, к его тонкой и капризной природе. Художник, работавший в Покровской церкви — „*старовер*“, ибо его отношение к цвету напоминает отношение к цвету иконников XVI века. Некоторая архаичность чувствуется во всей росписи Покровской церкви. Художник не богат — у него две-три темы, но он проникся ими, сжился с любимыми образами. Несколько мазков кисти, ни одной не нужной подробности, только основное, главное. Оттого так скупы его „*Крещение*“ „*Благовещение*“, „*Тайная вечеря*“, „*Троица*“. Такой религиозный подход к теме переносит нас к XVI веку, конечно, в условиях уже новой техники. Этот странный запоздалый мастер по своему душевному складу и настроению чуждый новому времени, этот „*старовер*“ дал нам несколько росписей, в которых сочетались сильная живописность, ясность композиции и даже монументальность.

Так неожиданно прихотлива дорога искусства, внезапно отклонившаяся в сторону маленькой тропинкой с определенного уже *„западного“* графического направления, чтобы вспыхнуть еще раз *„по-старому“*, чтобы напомнить о позабытой древней красоте. И как пленителен этот пережиток! Разве не залит тихим радостным изумлением лучезарный *„Вход Господень в Иерусалим“* на юго-восточном парусе? Близко, почти физически близко художник переживал это событие. *„Вход Господень в Иерусалим“* по композиции, собственно, заимствованное произведение, почти повторение прекрасной одноименной иконы XVI столетия московской школы из собрания И. С. Остроухова в Москве. Но если Покровский мастер воспользовался чужой композицией, то в цвете он весьма отдалился, сохранив от Остроуховской иконы лишь единственное пятно — белую ослятю. Золотые скалы, белые здания Иерусалима, небольшое зеленое деревцо, белые юноши, бросающие на пути ослятп плащи, густая толпа, выходящая из ворот, безконечная и живая и, наконец, Христос в светло-синем одеянии—сочетаются в праздничную, высоко-лирическую, солнечную гамму. Преобладание белого цвета, чуть расцвеченного матовым золотом и светло-синим пятном одежды Спасителя, вызвало впечатление солнечного мирного дня, придало ему терпкую выразительность; но в то же время и подчеркнуло всю тайную грусть белого символического цвета *„Тайная вечеря“* уже вся тревожна. Горит и пугает красная стена жилья, прорезанная окнами, в которые льется вечерний задумчивый свет, смутны и таинственны малиново-голубые одежды учеников. В *„Распятии“* творчество мастера вылилось в широкий, как бы размахнувшийся по южному своду огромный крест с темным пригвожденным телом. У подножия склоненные горем фигуры, полные покорности, примиренности, равнодушная, скучающая стража, а там дальше, на заднем плане, серые здания с желтыми крышами, подчеркивающие вечер, закат, ущерб, смертельный недуг, проникающий щемящей печалью всю эту роспись. Интересно *„Крещение“*. Большая радость для глаз — темно-синие волны клубящегося Иордана, коричневое тело Христа, такое тонкое, изящное и удлиненное в пропорциях.

Полны ласковости и нежной улыбки простое *„Благовещение“* и *„Христос среди учителей“*. Прельщает на восточной стене все мягкое, все из червонного золота *„Преображение“*. Как будто бы художник хотел в этом разливавшемся золоте *„Преображения“* рассказать о сочности и изобилии плодов, о пышности созревших полей, о тайне вечно рождающей природы и о радостном завершении земных страданий Иисуса. Окидывая взором эти работы художника, так ясно слышишь его тихую поступь под сводами скромной маленькой церкви, приютившейся на окраине города; так становится понятно его благородное умиление; несложный, но высокий душевный строй; таким ровным и теплым огнем зажигается его роспись, ее краски, неожиданно загоревшиеся в бедное художественное Петровское время.

Полная противоположность по духу и по стилю Покровской росписи роспись в церкви Иоанна Предтечи, что в Рощенье. Некоторое сходство между нижними поясами росписей в Покровской и Предтеченской церквах объясняется, конечно, происхождением из одного и того же

генеалогического дерева—ярославского искусства, одновременностью росписей и духом времени, избежать влияния коего невозможно. Во всем остальном росписи противоположны. Предтеченская роспись ясно повествует о даровитом мастере, сильно проявившем свою индивидуальность, свои вкусы, словом, все то, что организует своеобразную душу, что принято называть духовным миром художника. Необыкновенная смелость, дерзость, отвага, жизнерадостность, шумливость, говорливость, какое-то „*язычество*", „*светскость*" так и бьют струей из каждого кусочка Предтеченской росписи. Даже после смелости поздних ярославских росписей, как-то все же непривычно видеть оглушительный гротеск, „*кур'ез*", „*кощунство*" Предтеченской росписи. Вот на западной стене пляшет „*русскую в присядку*" Саломея; тут же стоит на коленях туловище Иоанна Крестителя без головы с льющейся из шеи алой струей крови; вот Предтеча по власянице обличает Ирода, облаченного в одежду византийских императоров; вот Саломея в одеянии русской боярышни подает Продпаде усеченную голову Предтечи; вот на северной стене (мучения апостола Матфея) „*мучители*" самым откровенным образом пинают апостола; тут же разбегаются воин с огромным копьем по направлению к кресту, на котором изнемогает святой, и пронзает его; или вот, наконец, лихо вскинут на отмашь меч, готовый упасть на шею апостола, такой неудержимый и неумолимо вознесенный. Эти „*кур'езы*", „*дерзости*" придают росписи удивительную жизненность и выразительность. Веселый, светский мастер, общительный, легкомысленный он весь захвачен был жизнью, современным, многосложной путаницей бытия, все для него только художественный материал, который поможет рассказать ему быстро и легко равно великий факт и целый цикл апокрифических сказаний и легенд. Чувствуется наивное лицо художника—здоровое, свежее, с бесстрашными глазами. Ему чужда та религиозная мистика, которая иногда блеснет у ярославских мастеров и в Покровской росписи. Он весь в „*миру*", сочный, неудержимый, полнокровный. И его душа, смелая и неудержимая, отражается на этих стенах. Все росписи в необыкновенном движении, это городская улица, шумливая и беспокойная, это как бы символ вечно трепетной, торопливой жизни, это круговорот, хоровод фигур, живая карусель, игра круглых, прямых, спутанных, запутанных, перепутанных линий, положений и поз. Общее зрительное впечатление от Предтеченской росписи получается какое-то чуть растрепанное—слишком много в ней движения и суетливости, слишком перепилось безконечное кружево линий. Но мастерство, одаренность, большой вымысел, заставляют забывать о некоторых недочетах общего впечатления. Когда в полдень, в широкие (попорченные) окна церкви заглядывает солнце, то вся роспись как-то особенно оживает, становится еще более изящной—и невольно хочется тогда сравнить ее с тончайшей чеканкой старины или живописью по хрупкому, нежному фарфору. Тихие погашенные краски в расчищенном нижнем поясе—темно-голубые блики одежд, бледно-желтоватые деревья, скалы, дали, вся эта непередаваемая матовость темперы ясно говорят, как хороша была первоначальная роспись, не замазанная вульгарной синькой и позолотой в 1859 году.

Как интересна эта сидящая „*Невеста*“ из „*Песни песней*“, вся пронизанная радостным ожиданием. Светло-зеленые столбы трона, малиновая подушка, темно-голубые одежды соединились в певучую, торжественную гамму. Немного выше „*Невесты*“ привлекает внимание „*Соломон*“, сидящий на троне с курьезной большой книгой в руках. Сколько выдумки в этой широкой, каменной лестнице, ведущей к царю, в этих страшных и зловещих львицах, поместившихся по обоим сторонам лестницы и протянувших лапы! За „*Соломоном*“ открываются аркады дворца, наполненные янтарным воздухом, свежестью, такие легкие и тонкие. „*Пляска*“ дочери Иродиады вся залита каким-то розовым терпким светом. Кажется, будто предвещает он близкую грозу, злое дело.

Художник, представивший мир в таком освещении, подготовлял последний эффект картины—алую кровь, льющуюся из обезглавленного Предтечи. Само „*Усекновение*“ удалось художнику выразить очень просто и трогательно. Тело Предтечи, выдвинутое на передний план, охваченно смертельным томлением, вялое, изнеможденное, падающее, властно свидетельствует об основной тревожной теме этой росписи, а все остальное только усиливает зловещее впечатление—эти юноши-музыканты, эта стража, этот высокий бревенчатый забор, напоминающий скорее трубы органа, чем заостренные бревна старо-русских крепостей, кои тут, повидимому, хотел изобразить художник. Очень мила группа „*Всадников*“ на северной стене. Есть что-то острое в гордо посаженных наездниках, грациозно выступающих конях—белом и вороном—и в развевающихся за спиной всадников легких летящих плащах. Хороша роспись на южной стене, посвященная известному сюжету „*Взбранной воеводе*“—забавная лодочка, воины, темно-голубое волнующееся море и тяжело наклонившаяся над ним белая орифламма. В алтаре останавливает внимание фреска „*Несение Креста*“. Снова и снова мы видим счастливо найденные положения, легкость композиции и выдумки, не оставляющих художника ни на одну минуту, переполненность и многоликость ее.

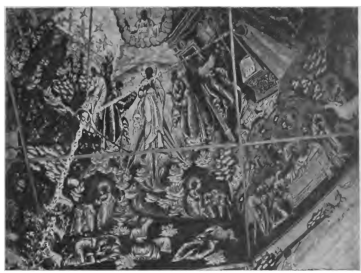
Вот „*Дни творения*“. На зелени лугов встали мощные голые фигуры прародителей, золото-коричневые тела их удивительно жизненны, веет от них как бы палящим жаром, восточной экзотикой, солнцем, плодоносностью и вечной тайной рождения. Прельщает „*Изнание*“. Безутешная фигура Адама, согнувшаяся под тяжестью „*греха*“, страдальчески сжатое руками лицо, полная безнадежность „*возврата*“, непоправимость случившегося—и рядом опитанное тело Евы, знойное, греховное, прекрасное, обратившееся к Адаму. И как последний аккорд—наступающий по пятам грозный Ангел. Радует глаза мирная красочная гамма „*Благовещения*“: так прекрасно, звучно сочетание малинового занавеса с светло-синей одеждой Богоматери и темно-зеленым фоном. За редкими исключениями, вся Предтеченская роспись достойна подробного описания и исследования, как прекрасный образец безыменного творчества, вполне самостоятельного, воспитанного на исходе великих традиций прошлого—как завершение неизбежного уклона русской стенописи, начавшегося в XVII веке в связи с „*земляными*“ влияниями запада в мирскую, светскую и бытовую живопись. Предтеченская роспись является доказательством сильного влияния запада, быть может, впервые сказав-

шегося с такой властностью и покоряющей силой. Мы видим по ней, как изменился внутренний мир художника и как далек от него духовный мир ярославского изуграфа, еще недавно передавшего ему свое мастерство. Разрыв случился — старая Русь умерла. Пришло новое время, появились новые вкусы — и Предтеченская роспись есть первый гимн новой смене, первые истоки светской живописи, зародившейся на ущербе старой красоты. Она — кажется единственная в своем роде по жизнерадостности во всем русском иконописном искусстве. Ее единственность — поднимает ее художественную ценность. Предтеченская роспись — чудесная декорация вся пронизанная солнцем, радостью, веселым и благодушным миром, отдыхом, полнотой молодости и свежестью северных нагорных лесов.

Так волею и капризами судьбы, в Вологде в конце XVII века и в начале XVIII во время ее быстрого превращения в захолустный, заброшенной городишко (при Петре Первом великий северный путь, лежавший к „*Орханiельску—городу*“ через Вологду, стал замирать с открытием Балтийского порта) началось какое-то странно-торопливое каменное церковное строительство, вспыхнула неожиданно художественная жизнь, отразившаяся в появлении четырех церковных росписей. Время, изменчивые вкусы поколений достаточно исказили первоначальный вид росписей, но всем по ним прошлась рука поновлений, но все же многое сохранилось, сохранился общий ансамбль росписей, их дух, их мастерство, наиболее пострадали первоначальные тона красок. При первом же взгляде на росписи вологодских церквей приходят на мысль ярославские, ростовские, костромские и романо-борисоглебские росписи. Технические навыки, выработавшиеся там в XVII веке, полностью отразились в памятниках вологодского искусства. Наиболее характерные признаки ярославского искусства—дробность росписей, их многопоясность, тысячи квадратных аршин исписанной поверхности—в вологодских церквах даже увеличиваются: в Дмитриевской крошечной церковке—пять поясов, в Софийском соборе—шесть, в Иоанно-Предтеченской—семь, у Покрова на Козлене—целых восемь. Росписи стиснуты, насыщены, переполнены сотнями действующих лиц—людей, оленей, овец, лошадей; на фоне обычно архитектурный пейзаж, забавные и нередко красивые здания в стиле готики, ренессанса, классики—террасы, беседки, навесы, навильоны, гроты и т. д. Вологодское искусство уже не знало и не понимало языка искусства монументального, торжественного, чуждалось строгих и стройных композиций, оно насквозь иллюстративно, многообразно и многолико. Разделяет оно с ярославским искусством (важнейший внутренний признак) и малое, сравнительно, чутье к цвету. Даже более того — графичность, жизнерадостная светскость в религиозных сюжетах (не смотря на страшную апокалипсическую петровщину) являются тем новым, что вологодские росписи внесли в историю русской живописи. Помимо непосредственной связи с ярославскими росписями рассмотрение вологодских росписей позволяет установить в них заимствованные сюжеты из западной библии Пискатора 1659 года. Несколько лет назад Академия Наук приобрела в Вологде один такой экземпляр библии Пискатора с захватанными и порванными краями; такой же экзем-

клир находится в соборном Устюжском древнехранилище. Быть может, по этим листам и работали тогдашние вологодские мастера. Любопытно отметить—с какой тщательностью, но и критикою, учились *„вологодские изуграфы“* у ярославских мастеров, и как использовали влиятельный первоисточник ярославского искусства—Пискаторовскую библию. Роспись на западной стене Предтеченской церкви *„Христос с невестой“* повторена четыре раза, и всякий раз по новому. Сюжет взят из библии Пискатора. Одноименная роспись находится в Ярославской Иоанно-Предтеченской церкви, что в Толчкове. Вологодская роспись перенимает черты Толчковской и повторяет некоторые места Пискаторовской гравюры и затем отступает от обеих, давая своеобразный архитектурный пейзаж, интересное дерево с тонко выписанными листьями и сочными плодами, напоминающими яблочки Лукаса Кранаха на Эрмитажной „Мадонне“, чудесное пышное платье *„Невесты“* и драгоценную корону. В Покровской церкви использование библии Пискатора и ярославских росписей заметно в *„Страшном суде“*, но с неизбежными отклонениями в самобытность; также в ц. Димитрия Прилуцкого в *„Суданне со старцами“*, *„Страшном суде*, где видим меньшее отклонение от образцов, но все же вполне ясное своеобразие

И так *„вологодские изуграфы“* восприняли не только самое ярославское искусство, претворившее в себе столь талантливо западные влияния через библию Пискатора и иные западные *„куншты“*, но и сами черпали в тех же источниках. Они сохранили неприкосновенными недостатки приволжского творчества, но может быть, и некоторые его достоинства, а в росписи Предтеченской церкви пошли дальше. Позднее вологодское художественное оживление как раз совпало со временем гибели древне-русского искусства живописи, как такового, и тем самым оно должно возбудить особенно усиленное внимание. Главная заслуга безыменных вологодских художников была в том, что они общими усилиями выявили *„необщее выражение“* вологодского искусства—по крылатому слову поэта Е. Боратынского—или, как мы уже приводили старинную поговорку—проявили местный *„норов“*. Если художественно ценно в искусстве, главным образом, только то, что найдено художником, а не повторено, и требование своеобразия есть непреложный канон искусства, то вологодские росписи весьма примечательны и по простодушному одушевлению мастеров и по мастерству, несколько своеобычному, деревенскому, даже чуть лубочному, но остро и терпко волнующему современность и современников. Вологодские мастера приняли последний вздох когда-то пышного и великолепного искусства, вологодские мастера напели последнюю заключительную ноту многотумной и единственной симфонии, которая когда-либо звучала в мире, и имя которой было—*древне-русская живопись*. Великое национальное искусство живописи, возникшее впервые, как национальное, в Великом Новгороде в XIII веке, к началу XVIII столетия закончило свой круг, последовательно обошло Москву, центральную Русь, окраины и умерло почти у истоков, в городе, бывшем когда-то сторожевым постом ближне-северной новгородской пятины.



Вологда. Роспись купола 1717 года Иоанно-Предтеченской церкви, что в Рощенье

Вологда. Роспись северной стены 1717 г. Иоанно-Предтеченской церкви, что в Рощенье.

Волсгда. Роспись стен 1710 г. в Покровской церкви, что на Козлене.

Вологда. Роспись стен 1717 г. в Иоанно-Предтеченской церкви, что в Рощенье.

Кроме вологодских стенописей есть стенописи в Сольвычегодске, совершенно погубленные реставрациями и стенописи в Великом Устюге, так-же не убереженные от злосчастной реставрационной волны, катившейся по России во второй половине XIX столетия. Велико-Устюжская роспись, сделанная в XVII столетии, существенно не отличается по духу и стилю от росписей вологодских и только исполнена с оттенком местного колорита.

Почти несомненно под штукатуркой некоторых монастырских храмов, например, Прилуцкого монастыря ждут появления на свет от руки будущих более культурных поколений росписи XVI столетия и, не без вероятия можно сказать, даже первой половины XVI века. Стенописей более ранних на севере не может быть, ибо на севере не было каменной стройки до конца XV столетия.

Что же касается икон, то только вследствие недоступности исследовать запыленные, заолифленные, записанные иконы в храмах, нельзя определенно отвести северу в русской иконописи важное место, но оно как-то предчувствуется, предугадывается. Случайное посещение любой северной церкви, в городе ли, в деревенской ли глуши, невольно укрепляет эту догадку: за темными ликами скрыты работы древних иконников XV и XVI столетий, работы новгородских школ. Древняя новгородская пятина, в XV—XVI столетии имевшая уже множество церквей, как бы количественно превышавших само тогдашнее население, не могла не пользоваться новгородскими иконами. Даже самые *„новейшие пантелейлоны"* владимирских богомазов или неуклюжие образа местных современных иконописных мастерских порою внушают надежду—подозрение—не написаны ли они на древнем основании? С записями происходили самые дикие курьезы. В Вологодской церкви Иоанна Богослова при расчистке иконы *„Воскресения"* оказалось, что под ним раньше находился образ *„Спас ярое око"*. Что же следует ожидать от тысячи икон на севере, если бы возможно было когда-либо такое грандиозное и ответственное предприятие, как массовая расчистка икон, удаление окладов с них на веки вечные? Это был бы праздник искусства. Пред нами восстало бы древнее совершенное искусство, подлинное, пускай не сохранившее первоначального вида в целом, так как как бы мастерски не составлялись древними иконниками краски, записи не могли несколько не просочиться в древнюю живопись и не исказить ее. До расчистки и только расчистки, без совершения нового варварства—стилизованных подправок *„под старину"* ученых и образованных современных реставраторов, всякое исследование и изучение может быть только эпизодическим и счастливым случаем, с преобладанием интуиции над фактами. Пока доступны рассмотрению, большей частью с предположительными выводами, единицы, десятки икон и редкие ансамбли иконостасов.

Благовещенский собор в Сольвычегодске, не смотря на то, что и эта святыня искусства, колыбель строгановской школы иконописи, не убережся от дерзостной руки безвкусных поколений, хранит в своем иконостасе превосходные иконы конца XVI столетия, не говоря уже о перлах *„строгановского письма"* XVII в. Чудеснейшая икона Благовещения—одна из изящнейших и удивительных икон, может быть, всей рус-

ской иконописи, пропитанная певучим и торжественным настроением, живая и вдохновенная, украшает тибло местных икон Благовещенского собора. Дорогое и близкое душе русского иконника событие евангельской истории—явление ангела Богородице, благовещение его, вызывавшее мирный, и кроткий красочный отзвук в сотне русских икон, удалось в названной иконе как-то особенно полно. На двух сюжетах русской иконописи—Преображении и Благовещении неслучайно, конечно, отразилась вся ласка и нежность, весь гармоничный строй сердечного воодушевления древних мастеров. С этой стороны, всем остальным образам иконописи—грозным *„юрним", небесным силам"*, как противоположение надо поставить тихие, радостные, земные образы Преображения и Благовещения. Как символично и глубоко существование двух стихий в русской иконописи—эловещей и радостной: Благовещения и Распятия, Распятия и Преображения! Особенно хорош в рассматриваемой иконе стройно-стремительный крылатый ангел с улыбкой приближающийся к затаившейся восторженно сосредоточенной, слушающей дорогую весть будущей Богоматери. Живописное пятно—белые четки, спускающиеся с шеи ангела и ниспадающие ниже колен. Вокруг средника, среди драгоценной басмы, многочисленные миниатюрные клейма *„земных дней"* Христа. Икона написана лучшим Строгановским иконником Назарием Истоминым, сыном Савиным в 1622 году. Другая икона *„Благовещения"* с датой 1558 года более слабая, может быть, записанная.

Еще большей художественной ценности икона *„Николая Угодника"* в Благовещенском соборе. Огромно-глазый Никола изображен до плеч. Грозно и жгуче глядит он перед собою, пронзает своими умными, далеко видящими глазами, приковывает к себе и внушает чувство какой-то невольной боязни и жути. Огромная голова с подавляющим открытым огромным лбом, огромные глаза, седая кудлявая бородка... Вся эта, фактически небольшая икона, безподобного рисунка. Сравнивать ее можно, именно, по рисунку и массам головы с изумительным Спасом Эммануилом XV века Рогожского кладбища. В трактовке лица и композиции головы чувствуется связь с *„Николой"* мастера Дионисия из Ферапонтовской росписи. Время создания этой иконы определять следует также кажется не позднее XVI столетия. Для XVII века она слишком связана с новгородскими приемами и техникою мастерства, в этом веке достаточно растраченными и утерянными. Во многообразном и многоликом Николе русской иконописи, Сольвычегодский *„Никола"* является не повторительным образом, созданным предшествующими мастерами, а совершенно новым, своим, найденным безымянным даровитым художником. Этот мастер связан с лучшими иконописными школами, учился от них, приобрел мастерство—и затем сотворил самобытное и независимое, своеличное произведение. *„Никола"* Сольвычегодский настолько интересен, настолько из ряда вон выходящ всем своим чудесным обликом, оригинальностью, индивидуальностью, что он кажется не имеет себе никакого мало-мальски подобного Николы ни в одном лицевом иконописном подлиннике. В несомненном родстве, в самом ближайшем *„Никола"* Сольвычегодский находится лишь с фреской *„Николы"* Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Сильнее всего в обоих Николах удалось масте-

рам выразить и подчеркнуть иконографически их русское происхождение, их национальный, русский тип. Таким именно, серьезным, ревнивым, строжайшим, горячим и самостоятельным среди всех русских угодников, по представлению древней Руси, должен был быть Никола зимний и Никола вёшный земли русской.

Какое убийственное различие между „*Николой*“ и почти рядом находящейся иконой „*Вседержителя*“ с молящимися и припавшими к ногам его Соловецкими чудотворцами—Зосимой и Савватием. „*Вседержитель*“ Благовещенского собора неразрывно связан с Ушаковским „*Вседержителем*“ Троицкого собора Троице-Сергиевской лавры. Будничный, слишком житейский, серый, безвдохновенный, бессодержательный, как бы связанный в своем движении, застывший, позирующий, смущенный человек. Безвыразительный образ, не вызывающий никаких согласованных чувств в душе ни своей композицией, ни красками, ни всем своим „*доличным*“, написанным довольно тщательно, с присущим строгановским мастерам умением изображать „*околичности*“. Разве только одежды „*Вседержителя*“ на минуту привлекут внимание мягкой и тонкой живописью. „*Никола*“ Сольвычегодский сравнительно с такой иконой, как „*Вседержитель*“, буквально потрясающ.

Изыскано прекрасная икона „*Ивана Воина*“ в Благовещенском соборе, заросшая драгоценным чеканным окладом, закрывшим ее фон. Довольно распространенный среди Строгановских иконников тип, далеко не лучший, но как лишний мазок строгановской миниатюрной живописи, важный и привлекательный. Очень хороша приветливо-ласковая, великолепно нарисованная с прильнувшим щечкой к щеке Богоматери младенцем—икона „*Божией матери*“ в рамке из пятнадцати круглых красочных медальонов со святыми. Икона „*Донской Божией матери*“, писанная строгановским иконником Истомою Савиным по обещанию Семена Аникиевича Строганова во второй половине XVI столетия дополняет общий ансамбль изумительного Благовещенского собора. Соединились тесно и дружно XVI и XVII века. Наверное, среди записанных икон, а таких много в соборе, живут под вскипевшей олифой иконы XVI века, бывшие вкладами Строгановых после окончания в XVI столетии постройки Благовещенского собора. Если в знаменитом соборе, привлекавшем внимание к себе еще в первой половине XIX столетия, положим, интересовавшем тогда более с исторической точки зрения, как соборе знаменитых людей Строгановых, многое из иконописи искажено и изувечено бездарными потомками, а стенопись, сделанная на рубеже 1600 года иконниками Федором Савиным да Стефаном Арефьевым с товарищи, совершенно погублена, то, что же можно ожидать от глухих мест все еще до сих пор остающегося девственным севера.

Вологодские „*боюмазы*“, работавшие в последние сорок—пятьдесят лет на севере, рассказывали, что чрез их руки прошло множество икон, присылавшихся повсюду из уездов для очистки и поновления, чаще для переписки скрывшихся под быстро чернеющей олифой ликов. Один старик „*боюмаз*“, недавно умерший, чистосердечно говорил, что икон было не мало подписных, надписи не поддавались прочтению. При подправке иконы, эти „*подписи*“, всего меньше интересовавшие „*боюмаз*“

маза", обыкновенно стиралась, в лучшем случае — замазывались. Удивительная крепость древнейшей живописи, ее сопротивляемость, что известно по расчищенным в последнее десятилетие новгородским иконам, выходящим из-под записей в совершенно почти нетленном виде и сохранности, позволяет надеяться, что не все окончательно и пагубно погублено этими местными *„невольными"* варварами. Больше всего и успешнее *„подправлялись"* иконы монастырей, ибо в монастыри скорее всего достигали *„новые вкусы"*.

Беглый осмотр монастырей — Свято-Духова и Горнего Успенского в Вологде, Прилуцкого, Заонежского и Иоанно-Предтеченского в Великом-Устюге, Прилуцкого-Николаевского в Устюжском уезде, Тотемского Спасо-Суморина, Троице-Стефановского-Ульяновского в Устьсысольском уезде, Глушицкого, Лонотова, Семигородного, Спасокаменного в Кадниковском уезде, Павло-Обнорского, Корнилиево-Комельского, Арсениево-Комельского в Грязовецком уезде убеждают в том. Древнейшие иконы, некоторые монастыри основаны в XIII и XIV столетиях, записаны чрезвычайно убого и, вематриваясь в современную мазню, видишь под ней янтарно-ясные красочные фоны и яркие краски изображений.

В Спасокаменном монастыре, самом древнейшем из северных монастырей, основанном в первой половине XIII в. (каменные постройки 1481 г.) находится интересный образ Господа Саваофа с евангелистами по углам его. Присутствие символа льва у Иоанна и символа орла у Марка свидетельствуют о написании иконы до патриарха Никона. Богатейший в былое время Прилуцкий монастырь под Вологдой (каменные строения частично возведены в начале XVI столетия), пережививший и пожары и осады в *„литовское раззорение"* (по словам летописи) хранит не мало старых икон. Образ Димитрия Прилуцкого, считающийся чудотворным, будто бы писанный Дионисием Глушицким в конце XIV или первой половине XV века, во всяком случае может оказаться весьма древним. *„Чудотворность"* иконы часто может служить порукой, что икона действительно древняя и прекрасной работы. Потребности церкви в *„чудотворных"* иконах для усиления воздействия религиозного культа ясно подсказывали, что такую икону необходимо было выбирать выдающуюся по работе, производящую впечатление на зрителя мастерством, рисунком, композицией, красочными гаммами, совершенным выражением души художника, открывшим полно и глубоко свое сердце. Так, искусство совпадает с практическими потребностями жизни. Не даром же знаменитые *„чудотворные"* иконы древней Руси — Владимирская, Донская, Боголюбская, Тихвинская написаны были великими мастерами иконописцами и с момента написания казались уже *„чудом неизреченным"*. В Горнем Успенском женском монастыре в Вологде к XVI столетию относятся иконы *„Троица"* и *Тихвинская"*. В теплой Сергиевской церкви монастыря, к началу XVII столетия можно отнести хорошую икону *„Николы"* с житием.

В Велико-Устюжском Троице-Гледенском монастыре от 1517 года сохранается запись, рассказывающая о том, как от икон — *„Изображения Рая с Авраамом, Исааком и Иаковом"*, *„Благовещения"*, *„Рождества"*,

„*Снятие со Креста*“ и „*Воскресения*“ *в двадцатый день мая истекло миро*“. Под записями икон с этими сюжетами могут оказаться датированные иконы начала XVI или даже конца XV столетий. В древнейшем Велико-Устюжском Иоанно-Предтеченском монастыре (основан в XIII столетии) множество икон местных иконников начала XVII века. В приделе Варвары Великомученицы находятся две больших иконы (по два аршина в длину и по полтора аршина в ширину) — „*Живоначальной Троицы*“ и „*Благовещения*“, несомненно XVI века. Существующий документально со времени Ивана Грозного (несудимая грамота монастырю, выданная Грозным), Велико-Устюжский Николаевский Прилукский монастырь обладает двумя иконами — „*Николой*“ и „*Великомучеником Георгием*“ по манере письма и по композиции напоминающим лучшие времена развития русской иконописи. „*Никола*“ и „*Великомученик Георгий*“ изображены во весь рост. „*Житийное*“ окружение, стоящего в середине „*Николы*“, *говорит, однако, в лучшем случае* о XVI столетии.

Глушицкий монастырь (или Глушицы) в Кадниковском уезде, основанный в конце XIV столетия (каменная стройка половины XVIII в.) имеет ряд хороших, интересно написанных икон, выступающих из-под записей. Основание его Дионисием, прозванным впоследствии Глушицким, бывшим (по древнему житию) „*славным иконником*“, известным всему северу, внушает сугубый интерес к иконам, приписываемым ему. Живший с 1362 по 1437 годы и получивший известность, как иконник, даже отмеченный „*житием*“, Дионисий Глушицкий, видимо, был незаурядным мастером. Помня, как скупы летописи и древние документы на имена иконников, называвших только великих народных художников — Андрея Рублева, мастера Дионисия, Феофана, Пахомия, между тем как несомненно же тысячи икон, именится в древней Руси, могли быть написаны только сотнями иконников, артелями, школами их, упоминание имени Дионисия Глушицкого не простая случайность. Затруднительность обследования его работ вследствие позднейших записей и безусловная апокрифичность некоторых из них (на иконы Дионисия Глушицкого указывают во многих монастырях и приходских церквах) закрывают пока от нас, может быть, действительно славного иконника, жившего в одно время с Андреем Рублевым. В соборной церкви (во имя Димитрия и Амфилохия) привлекают внимание две старых больших иконы, приписываемые Дионисию Глушицкому: „*Знамение Божией Матери*“ с двумя огнекрылыми серафимами по бокам (высота аршин, ширина аршин три четверти) и „*Покров Божией Матери*“ (высота два аршина, ширина полтора аршина). Вообще в этом монастыре, достаточно снабженном „*отменными*“ новыми иконами, есть ряд икон, конечно, непременно записанных, но в меру, „*удачно*“ для реставрации, которые по расчистке, быть может, дали бы немаловажный материал для характеристики творчества Дионисия Глушицкого. С деревянным триптихом Лопотова Богородицкого монастыря Кадниковского уезда связывается также имя Дионисия Глушицкого. По преданию триптих с иконой „*Неопалимой Купины*“ на средней части и песни „*Достойно есть*“ на двух боковых створках был пожертвован Дионисием Глушицким.

Семигородняя Успенская пустынь, основанная в начале XV столетия, обладает *„чудотворной“* иконой *„Успения Божией Матери“*, написанной также Дионисием Глушицким. По имени пустыни икона называется Семигородною. Размеры ее (длина $17^3/_8$ вер., ширина $11^5/_8$ вер.) и загромождение со всех сторон изображениями архангелов—Михаила и Гавриила, Троицы, святителей—Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоуста, Петра, Алексея, Ионы, Зачатия, Рождества, Введения во храм и Покрова определенно указывают на более позднее ее происхождение, значительно удаленное от дней жизни Дионисия Глушицкого. Но все же икона не плоха по композиции и по рисунку. Сомнительно предание и о другой иконе Семигородней пустыни *„Иоанна Предтечи“*, приписываемой Дионисию Глушицкому. *„Иоанн Предтеча“* представлен склонившимся направо с подпятой к небу правой рукой, в левой руке он держит свиток с надписью *„покайтеся, приближибося царствие небесное“*. Поворот головы направо—обычное положение Предтечи в новгородской иконописи, но этим и ограничивается сходство иконы из Семигородней с хорошими иконописными традициями XIV и XV столетий, с эпохой Дионисия Глушицкого.

Семигородняя пустынь действительно чем богата, то подлинным памятником, собственно, не иконописного типа, а религиозно-светского конца XVIII или начала XIX столетий, точно неизвестно. В ризнице сохраняется *„двойной ковчег“* (жертвенник). „Нижний ковчег плоский, четвероугольный с выдвижным ящиком для хранения запасных Даров, устроен на трех ступенях, поддерживаемых металлическим золоченым изображением облака; по сторонам его изображены: потопление фараона, насыщение евреев манною, напоение их истекшею из камня водою и исцеление от угрызения змиями; по углам ковчега поставлены с передней стороны на облаке два ангела: один с лилиею, а другой—с прозябшим жезлом Аарона; с задней стороны на особых подставках, апостолы Петр и Павел, по сторонам ковчега два херувима резные, позолоченые. На верхней доске этого ковчега поставлен другой ковчег, в который вкладывается евангелие. На передней стороне его виденная Моисеем купина и над нею образ Пресвятые Богородицы, именуемой *„Неопалимая Купина“*, окруженный небесною славою; перед образом лампада из позолоченной резьбы, с тремя подсвечниками, утвержденная на нижнем облаке. С задней стороны на дверцах образ *„архистратига Михаила“* с пламенным мечем и щитом, перед ним железный, обитый золотою резьбою семисвечник. Внутренность ковчега обита малиновым бархатом. На верхней части этого ковчега хрустальное изображение моря с надписью на передней стороне: *„и слово плоть бысть и вселися в ны“*; вокруг море, на резных позолоченных облаках гусли, царские венцы, финиковые ветви и курящиеся фимиамы, упоминаемые в апокалипсисе; на углах четыре апокалипсические животные; выше на книге, запечатанной семью печатями и поддерживаемой херувимами, хрустальное изображение Агнца в том виде, в каком взимается он из просфоры, осеняемое Духом Святым, сходящим от отца, изображенного в сиянии. На верху всего поставлен в резном позолоченном сиянии прозрачный, из драгоценного камня крест огненного цвета“. (И. К. Степановский. Вологодская старина. Вологда. 1890 г. стр. 253—254).

Таков этот интереснейший жертвенник, он ценен сам по себе, как образец прикладного искусства лучшего времени развития русского классицизма и еще более дорог, как несущий на створках своих изображение *„Неопалимой Купины"* и *„Михаила Архангела"* работы величайшего нашего художника-портретиста XVIII и первой четверти XIX столетий В. Л. Боровиковского (1757—1825). Целая пропасть легла между религиозной живописью XVIII века и древне-русской иконописью даже начала XVII столетия. И было бы странным подходить к *„религиозно-церковной"* живописи В. Л. Боровиковского, как к таковой. От первого до последнего мазка она—светская. Как бы не было явно и ясно в мастерстве и творчестве древних мастеров-иконников основное и направляющее течение прежде всего и раньше всего служить красоте, украшению храма, красочной поверхности стены все же у мастера-иконника был особый строй души, глубокое убеждение в вере, горение в сюжете, сознание *„боговдохновенности"* его труда. Чем удивительнее удавалась икона, жила, радовала, умиляла, поражала, становилась *„чудотворной"*, тем больше в глубокой и углубленно-фанатической психологии древнего мастера укреплялась мысль, что его рукою, его кистью водили *„небесные силы"* и невольно от него икона становилась созданием *„не от мира сего"*. Прекрасные легенды старины, повествующие о том, как ночами ангелы дописывают недоконченные иконниками после дневного истомляющего труда иконы могли родиться только на почве таких воззрений на иконопись. Или тот искус, пост перед писанием какого-либо образа, молитвенное уединение перед его началом, описываемые в древних житиях святых, разве не уясняют роли веры в душе тогдашнего художника. *„Церковная"* живопись XVIII века и в частности его великого художника В. Л. Боровиковского не имела уже под собою той духовной подготовленности, хотя бы сюжеты ее и были взяты из художественного собрания древнего иконописца. Была раздвоенность, слишком просветлело сознание, обогатилось земными образами жизни, чтобы душа могла увлекаться и быть увлеченной *„горними видениями"*. Отсюда понятен дух и направление *„религиозной"* живописи XVIII столетия. В этом веке также верили, тепло молились, но уже не горели верой, и влечение к красоте превышало влечение к культу, гармонии не создалось.

В. Л. Боровиковский—великий портретист, поэт женщин Екатерининского, Павловского и Александровского времени, с изумительной зоркостью и нежностью (немного сентиментальной) передававший сложную и нервную жизнь женского лица, создатель чудесной миниатюрной живописи, превосходный литограф, в то же время представитель уже умершего древне-русского религиозного искусства. Такое об'единение талантов в одном лице непременно должно было отразиться на меньшей интенсивности проявления в какой-либо области. Справедливость заставляет сказать, что это *„ослабление"* художественного гения сказалось в его *„религиозно-церковных"* работах, но все же великий художник и в этой отрасли поднимается высоко над своими современниками.

Видимо, В. Л. Боровиковский любил *„церковное искусство"* и работал в нем с большой охотой, так как он оставил значительное коли-

чество картин-икон. Часть этого рода произведений его сосредоточена в Русском музее в Петрограде и в Московской Третьяковской галлерее. В Семигородней пустыни, быть может, сохранилась лучшая из его работ. Не мало выигрывает она от того *„окружения"*, в которое включена красочным пятном: небольшой жертвенник на металлическом *„облачном"* постаменте, инкрустации (насыщение манною, иссечение воды из скалы, медный змий), резные ангелы с жезлом Аарона, символическое изображение моря из хрусталя, апокалипсические предметы — гусли, ветки финиковой пальмы, фимиам и венцы, огненный крест — и над всем выросли семь золоченых лампад формы распустившейся лилии. В. Л. Боровиковский развернул сюжет *„Неопалимой Купины"* очень живописно — летят ангелы, пылает пламя, предстоящий ему на коленях, потрясенный пастырь со стадом овец. Наибольшее впечатление производит стремительный юноша Михаил с горящим огненным мечем и с разящими молниями из щита. Прекрасно написана вся фигура. Очень эффектно развертываются одежды позади вместо традиционных для иконописи крыльев, мастерски передано стремление, движение вперед. Но что греха таить — Михаил больше напоминает воителя Марса или гонца Меркурия, чем архангела. Тонко и нежно написано несколько ангелов с женскими грустными лицами; они с большим блеском вкомпанованы в небольшое пространство дверцы.

Мы недалеки будем от истины, если все же на всю *„церковную"* живопись В. Л. Боровиковского взглянем, как на одну из очередных работ великого художника *„между делом"*, как на массовой надуманный портрет без живых лиц, без живой натуры, не загоревшийся для жизни и под его волшебной кистью. Но как бы там ни было — всякая работа, отмеченная именем В. Л. Боровиковского — есть уже крупная художественная ценность, которую необходимо охранить, и о которой необходимо знать. Место этому жертвеннику с живописью В. Л. Боровиковского безусловно в музее, а не в далеком захолустье, в глушице, не посещаемой никем, вне соответствующего ансамбля.

В известной деревянной церкви Александро-Куштского монастыря Кадниковского уезда, быть может, наиболее древней из всех деревянных церквей севера, датируемой половиной XVI столетия, есть древние иконы хорошей сохранности — *„Успение"*, *„Никола"* и *„Троица"*.

Между 1505 и 1516 годами попечением великого князя Василия Ивановича III-го в Павло-Обнорском монастыре Грязовецкого уезда была воздвигнута одноэтажная церковь Живоначальной Троицы. Эта церковь была наполнена иконами XVI века. От пожара, бывшего в 1767 г., уцелело до двадцати пяти икон, которые теперь распределены по всей обители в новой стройке. Огромный образ *„Успения"* (высота 44 вершка, ширина 28 вер.), *„Корсунской Божией Матери"* и *„Преподобного Павла"* приписываемый кисти Дионисия Глушицкого заслуживают внимания и, вероятно, относятся к XVI столетию. В Корильево-Комельском монастыре Грязовецкого уезда среди многих интересных икон привлекает икона *„Иоанна Предтечи"*, больших размеров, бывшая в самом древнейшем из иконостасов обители (около 1500 года).

Вологда. Фреска 1710 г. в ц. Покрова на Козлене.

Вологда. Фреска 1717 г. в Иоанно-Предтеченской Рощенской церкви.

Вологда. Фреска 1710 г. в ц. Покрова на Козлене.

Вологда. Роспись парусов 1717 г. в Иоанно-Предтеченской Рощенской церкви.

Тотьма. Деревянный Георгий Победоносец в Георгиевской церкви.

Но не только монастыри владеют веком за веком древними иконами, записывают их одной, другой, третьей, четвертой записями, много икон рассеяно по приходским деревенским церквам и городским соборам, часто роненкам древнейшим монастырям края. В Велико-Устюжском Успенском соборе ждут соответствующих расчисток иконы не только XV и XVI столетий, но и более ранние—XIII и XIV веков. „*Чудотворный*“ образ „*Одиигрии*“ был прислан в Успенский собор в 1290 г. от Ростовских удельных князей Дмитрия и Константина Борисовичей. В 1290 году город Великий Устюг достался в удел Ростовскому удельному князю Константину Борисовичу, который, может быть, и прибыл с ним в Устюг. Прежде у образа „*Одиигрии*“ были переносные рукояти и он стоял вне иконостаса на особых подставках перед алтарем. Словно эти переносные рукояти указывают на то далекое путешествие, которое совершила „*Одиигрия*“ из Ростова в Великий Устюг в конце XIII столетия. В 1693 г. император Петр Великий, будучи в Успенском соборе, почему-то приказал рукояти убрать, а образ поставить в местное гибло по левую сторону царских врат. Размеры иконы „*Одиигрии*“ в длину 20 вершков. В начале XIX столетия вокруг драгоценной иконы написан был каким-то „*радетелем*“ безобразный по живописи акафист „*Богородице*“ в лицах. Об иконе „*Одиигрии*“, в течение веков, повидимому, вызывавшей к себе благоговейное внимание жителей Великого Устюга (не кроется ли в этом прямое указание на совершенную работу иконы „*Одиигрии*“, доступную зрению тогдашних поколений) в Устюжских, Вологодских, Архангелогородских и Новгородских летописях, а также в истории Н. М. Карамзина приводится поэтическое сказание. Известно, что Ростовские князья недолго владели Великим Устюгом: Новгород отнял от них важный торговый город еще в первой половине XIV столетия и распространил свою власть до моря. Но уже в конце XIV века в свою очередь началась ожесточенная борьба возвысившейся Москвы с вольностью Новгорода, закончившаяся постепенным овладением новгородскими пятинами и, наконец, самим Великим Новгородом.

Один из эпизодов этой борьбы красочно передают летописцы. Князь Василий Дмитриевич захватил Заволочье и Двинскую область. Новгородцы, в 1398 году, собрали многотысячную рать людей и под предводительством посадских людей—Юрия Дмитриева, Тимофея Юрьева и сторожевого головы Василия Борисовича спустились в насадах (лодках) от Вологды рекою Сухоной к Великому Устюгу. „Но дороге жгли, грабили и совершали убийства. Подойди к Устюгу простояли под самым Гледеном три недели, но взять его не могли. Чтобы не терять напрасно времени военачальники новгородские отделили часть войск в 3000 человек и отправили его под начальством Ивана Богданова для завоевания Галича, а остальные новгородцы, продолжая стоять под Устюгом, просили с жителей дани—копейщины, но получив отказ, разграбили город и его соборную церковь Успения, взяли с собою лучшие ее украшения, утварь и иконы, в том числе и „*чудотворную*“ икону Пресвятой Богородицы „*Одиигрии*“. При отплытии новгородцев от Устюга тот насад, в котором была помещена „*чудотворная*“ икона, остался не-

подвижим. Ивашко Лянун, новгородец „от злосердия своего вземши убрус прискочил безчинно к образу святому, и тем убрусом связал образ Пресвятые Богородицы, говоря: „пленник на чужую сторону не связанный никогда не ходил"—и тогда ладья двинулась, но этим не кончились явившиеся тогда чудеса: новгородцы на возвратном пути своем были поражены тяжкими болезнями: „руки и ноги начали корчится, хребты и поясницы ломотою возболезнованна, иним же слепотою и болезнию очес поражены были и в таковой болезни суще, немноги здравы в Новгород возвратишася", по прибытии же в Новгород, по совету своего архиепископа Иоанна дали обет возвратить икону в Устюг и построить в нем новый храм Успения, и притом возвратить в собор все награбленное имущество. После того болезни прекратились, а Ивашка Лянун с общего согласия новгородцев был брошен в реку Волхов, при чем ему завязали глаза тем же самым „*убрусом*", которым он связал святую икону. Новгородцы исполнили обет свой, возвратили чудотворную икону в Устюг. Устюжане с сердечной радостью встретили образ Богородицы, который пробыл в Новгороде и в пути ровно год" (И. К. Степановский. Вологодская старина. Вологда. 1890. стр. 361—362). Другая икона „*Успение*" прислана в Великий Устюг князем Семеном Борисовичем Суздальским в 1496 году. Обращает внимание на себя другое „*Успение*" колоссальных размеров—почти сажень высоты. Икона несомненно старая.

В Велико-Устюжской Спасской церкви находится икона „*Нерукотворенного образа*" первой половины XV века, написанная Устюжским мастером Серапионом во время „*моровой язвы*" (чумы), свирепствовавшей в Великом Устюге и его окрестностях. Предание рассказывает, что икона была написана по обещанию горожан. „В 1447 году,—по словам Устюжского летописца—по обещанию града Устюга изображен быть писанием Нерукотворенный образ Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа и поставлен на вратех градских на башне новоустроенного городища на прилуце". Икона больших размеров, закованная в безвкусный серебряный оклад со стразами, весящий больше пуда. В церкви Иоанна Юродивого Устюжского чудотворца хранится образ „*Иоанна*" с житием—вклад Никиты Григорьевича Строганова с датой 1602 года.

Учитывая то значение, какое имел Великий Устюг, как один из торговых центров севера в старину, как один из городов, связанных с именем Строгановых и многих богатых и знатных новгородцев, переселившихся в него в XV столетии, было-бы просто странно на каждом шагу не встречать отголосков былой культуры в нем в образе великолепного искусства новгородской иконописи. Буквально во всех десятках устюжских храмов без всякого исключения живет „*иконописная древность*", конечно, не в первоначальном своем виде, а с теми наслоениями, которые легли на нее особенно в последние два века. Расчистка могла бы дать великолепные образцы драгоценных икон.

На Вычегде в Яренском уезде, в Иртовской церкви Воскресения находится „*чудотворный*" образ Спаса Нерукотворенного, приписываемый кисти Стефана Пермского, просветителя зырян, жившего в XIV XV веках. Внимательное обследование всех церквей в уездах, раски-

данных на огромной площади, занимаемой северным краем, безусловно обогатило бы сокровищницу русского искусства не одним лишним шедевром иконописи. Случайные поездки, доступные одному исследователю, каждый раз связываются с нахождением каких-либо памятников старины. Север, наименее изученный, бережет в своих трущобах и девственном состоянии самые, быть может, головокружительные неожиданности. Усилия одного человека так ограничены, что эта нужнейшая работа должна быть проведена многими и многими в интересах нашей художественной культуры. Если знаменитый энтузиаст-историк П. М. Строев, об'ехавший в начале XIX столетия весь север, розыскавший здесь множество драгоценных исторических документов, в своем отчете о поездке бывшей Императорской Академии Наук в 1829 году, говорил: „познание местностей, особенно девственного севера, приложенное к преданиям и документам старины, способно озарить наше дерзновение светом истины", то тем более мы вправе ожидать от обследования северных памятников еще больших результатов, ибо ни на одну минуту нельзя забывать особых благоприятных условий развития искусства на севере, создавших гениальных зодчих и, надо думать, равновеликих им иконников. Города и деревни равно дадут богатейший материал, потому что наиболее характерной чертой старины было повсеместное распространение искусства, без деления его на деревенское и на городское, на искусство центров и на искусство *„глухих медвежьих углов и трущоб"*. В городах лишь упрощается возможность изучения иконописи, ибо художественное оживление в России за последние два десятилетия вызвало даже в такой консервативной среде, как духовенство, сдвиг в сторону более внимательного отношения к иконам. В городах уже произведены расчистки некоторых икон, таким образом ставших доступными исследованию. Понемногу и в деревню проникают художественные волнения городов — и там происходят очистки от записей с ясно выраженным стремлением восстановить древнее письмо. Как на пример можно указать на реставрацию иконы *„Спас Ярое око"* в Воскресенской Расловской церкви Грязовецкого уезда, произведенную реставратором М. О. Чириковым. Расчисток, оканчивающихся в большинстве случаев искажением и новой записью, еще более удручающей, чем те, от которых иконы стремились освободить, производилось множество, но серьезных, внимательных единиц. В описании Чирикова любопытны два момента: икона перед очисткой и после очистки, свидетельствующие о том, совершенном безвыходном положении исследователя, стоящего перед записанной иконой. Вот как описывает М. Чириков икону Расловской церкви перед реставрацией: „вохрение лика записи отличалось красноватым оттенком. Волоса были расчерчены часто и по очень темному тону. Рисунок был описан густо и черно. В долочном верх одежды был синеватого тона, а жемчужные украшения каймы ворота исподa написаны по красочному фону. Полевое покрыто сплошь темно-красноватою охрою. Подписи сделаны темной, почти черною краскою". По очистке записи „охряная окраска на первоначальном изображении оказалась более светлого, желтовато-костяного тона; самый рисунок совершенно иным, чем в записи, как, например, нос, глаза, губы у древнего изображения отодвигаются

с левой стороны на правую; волоса на голове, бровях, усах и бороде показали черчение более редкое и были окрашены светлым коричневым колером. На челе Спасителя открылись типичные глубокие складки со светлыми отметками. Опись рисунка была светло-коричневого тона. Тушевка или отборка была проплавлена мягко и тщательно. В доличном верх одежды оказался тона так называемого иконописцами „голубца с празеленью“ и с более редкими пробелами. Фон каймы, украшающий испод одеяния Спасителя, вместо красочного оказался золотым и таким же все полевое и венец иконы. Подписи же сделаны яркой киноварью“. Так постарался *„записыватель“*. Небезгрешен и М. Чириков, востановивший *„в старинном стиле“* утраченные места, памятник, необходимо было оставить в том виде, в каком он дошел до нас, но тут уже Чирикову приходилось считаться с заказчиками, желавшими видеть икону в *„благолепном“* виде. С некоторыми оговорками, но все же эта расчистка открыла недурную икону XVII столетия.

По богатству икон, частично освобожденных от записей, Вологда должна быть поставлена чуть ли не на первое место по всему северному краю. В Вологде имеются целые храмы, наполненные почти исключительно старыми иконами. Кроме того — в Вологде есть расчищенные и освобожденные от окладов иконостасы.

В Дюдиковой пустыни, первая церковь после Софийского собора воздвигшая каменное строение в 1653 году, на западной внутренней стене чудесный *„Деисус“* (триптих) без окладов, мало записанный, несомненно относящийся к XV столетию. Характерный наклон Предтечи и Богородицы, обращенных к Христу, композиционная стройность, вписанность в небольшое пространство, великолепные по рисунку венчики — типичные черты новгородской иконописи. Драгоценная поверхность усиливается превосходной басмой и восьми шляпками круглых гвоздей, отделяющих один квадрат от другого. Огромный образ *„Владимирской Божией Матери“* с символической звездой на левом плече, так удивительно сияющей на новгородских иконах XV и XVI веков, без оклада, с матовыми бликами басмы в венчиках относится к началу XVI века во всяком случае, если не более ранний. Храмовой образ *„Иоанна Предтечи“* безусловно старый и безусловно поновленный, приписывается кисти Дионисия Глушицкого, *„Деяния“* вокруг иконы могли появится позднее, как то бывало не раз в многострадальной истории с древними иконами. Весь иконостас простой и строгий, за исключением колоннок у царских врат и пышной виноградной лозы, покрывшей царские врата, производит сильнейшее впечатление превосходными живописными пятнами икон, тонким письмом их и всей своей стройной узорной красотой. Редкий ансамбль, веяние старины так странно действуют на опустошенное сердце современного человека, для которого среди окружающего безобразия доступна красота только в музеях. Выйдя из храма, расположенного на наиболее возвышенном месте города, на окраине его, среди высоких деревьев по берегу реки, на зеленой, ярко зеленой полянке, останавливаешься и смотришь на лежащий в низине древний город — ровесник Москвы — жадными и восторженными глазами. Из Дюдиковой пустыни, скрадывая за расстоянием убогую деревянную стройку, город кажет двад-

цать одну церковь с сотнею куполов — зеленых, синих, золотых и серебряных. Дюдикова пустынь расположена в самой живописной части города. Первоначальные основатели ее были явно люди с большим вкусом, ибо они неслучайно расположились тут. В Дюдиковой пустыни кажется соединилось все, что способно растрогать воображение и зрение: хорошая архитектура, дивный иконостас, чудесное местоположение с видом на город, на заливные луга с потрясающим ансамблем вдали Прилуцкого монастыря и наконец самый мелодичный, густой и певучий малиновый звон в городе.

На берегу же реки, дальше к центру города, высится огромный кубичный храм Георгия Победоносца с галлереей с северной, южной и западной сторон с заложенными арками. Несколько десятков лет назад в нем были замазаны фрески XVII века, наполнявшие огромный куб. Имя варвара, сделавшего это, П. А. Белозеров. Ему же обязан храм записью многих икон. Чудесным случаем уберечены от этого *„благотворителя“* несколько превосходных икон XV и XVI столетий. Икона *„Софии премудрости Божией“*, кажется наиболее часто встречающаяся в XVII столетии, в церкви Георгия должна быть отнесена ко времени несколько раннему, может быть, к средине или концу XVI века. Но она так удивительно стройна, так великолепно заполнено пространство доски, так изящно по-новгородски восемь крылатых ангелов держат на вышине покров, что получается иллюзия иконы XV столетия. Пояс, которым подпоясан Иоанн Предтеча, грубо обращающий на себя внимание, надпись на верхнем поле, совершенно новая, указывают на поновление иконы. Во всяком случае сюжет *„Софии премудрости Божией“*, как его трактовали в XVII столетии, был слишком всегда загроможден множеством фигур, канва рассказа, иллюстрации подавляли основное и главное. Малое количество фигур в иконе Георгиевской церкви лишнее подтверждение ее датировки более ранним веком. Прелестна икона *„Всех Святых“* как бы в костре красного огня. Большой художественной ценности и выразительности иконы *„Зосимы и Савватия“*, присланные из знаменитого Кирилло-Белозерского монастыря. Храмовая икона *„Георгия Победоносца“*, хотя и закрыта новой ризой, но чувствуется ее принадлежность к хорошей иконописной школе. Вообще Георгиевская церковь по своим иконописным памятникам принадлежит к одним из наиболее интересных в Вологде. Не будь *„благодетеля“* у этого храма—П. А. Белозерова—ценность храма увеличивалась бы фресковыми коврами, покрывавшими прежде его стены и своды.

В Иоанно—Златоустовской церкви (или Жен Мироносиц) неплохие иконы XVII столетия с оборожительными шитыми окладами.

Фрязиновская церковь Андрея Первозванного полна совершенно исключительных икон, навевающих воспоминания о новгородской иконописи. Быть может, особое положение, которое, повидимому, занимала Фрязиновская церковь в старину, будучи расположена на земле, принадлежавшей Московскому двору, в *„дворцовом селе“* с жителями в нем, главным образом, иностранными купцами (откуда происходит и название „Фрязиново“: —„фрязь“, „фрязин“), послужило причиной накопления в церкви жертвуемых из Москвы прекрасных икон. На задней доске одной иконы

„*Андрея Первозванного*“ сохранилось любопытное указание на „*жертвования*“ даже позднейшего времени, начала XVIII века, когда уже значительно ослабела привычка и любовь, сравнительно со старшей, „*ставить иконы*“ в церкви. В духе времени витиеватая надпись гласит: „Влето от сотворения мира 7212 году, в славном, преименитом, царствующем и богоспасаемом граде Москве, при державе Великого Государя Царя и Великого князя Петра Алексеевича всея великия и малыя и белыя России самодержца и при сыне Его Государеве благоверном Государе Царевиче и Великом князе Алексее Петровиче, меж патриаршества, построися сей святый образ Святого и Всехвального Апостола Андрея Первозванного, на Вологду, на Государево дворцовое село Фрязиново, в церковь Боголепного Преображения Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа и Рождества честного и славного пророка и Крестителя Господня Иоанна и святого и Всехвального апостола Андрея Первозванного по обещанию книг печатного дела батыщика Семена Емельянцева, сына Герасимова, в лето от Рождества Христова 1703 года, месяца ноемврия в 8 день“. На паперти у теплой церкви огромный „*Спас Ярое око*“ (высота 48 вершков, ширина 32 вершка) прекрасной работы, что так очевидно даже из-под записи, произведенной в 1912 году. Тогда же был вновь вызолочен фон. Впечатление, производимое этой гиганской иконой в глубоком кончеге, величественной и монументальной, строгой и стройной, самое сильнейшее и волнующее. Прежде этот образ находился в холодной церкви в ее шестиярусном иконостасе, сгоревшим в недавнее время. Он был там, в огромном иконостасе, в купе древних икон вполне уместен, новый иконостас с новыми иконами как бы вытеснил его на паперть. В теплой церкви на одном из столбов дурно записанная очаровательная, однако, икона с новгородским архитектурным пейзажем „*Вход Господень в Иерусалим*“ XVI века. Раньше, видимо, икона была или над входом в церковь или над аркой царских врат в тябле праздников, ибо она изогнутой формы (аркой). Привлекательна ненаменно нежная, тонкая, благородная „*Живоначальная Троица*“, кажется наиболее устойчивая по своему первоначальному древнему лицевому подлиннику (сюжету) и бесконечное количество раз повторенная иконниками всех веков до XVI века включительно. По сложной и труднейшей композиции приятна (записанная) золото-красная икона „*Иже Херувимы*“. В рядовице много старых икон - и ни одной не записанной, ни одной не подправленной. Внимательная очистка икон, хотя бы одного „*Спас Ярое око*“, надо полагать, дала бы образцы икон новгородских школ.

В другом конце города, также на окрайне, стоит небольшая церковь Иоанно-Богословская, которая представляет цельный памятник иконописи, хотя и не новгородских школ, а XVII и XVIII столетий, но единственный в городе памятник, единственный расчищенный иконостас, единственный иконостас без окладов, так убивающих на смерть всю живописность икон. Эта церковь хранит изумительные резные святцы в алтаре (о них будет речь дальше) и действительно удивительный, стройный, незаписанный иконостас. Ведь такая же редкость встретить живой и живущей обстановку, которая была более двух веков назад. Заботам и просвещенному вниманию священника Иоанно-Богословской церкви о.

В. Ф. Кулакова мы обязаны созданием такого редкого ансамбля. Более пятнадцати лет назад о. Василий задался целью удалить оклады с икон и очистить иконы от копоти и грязи, насевших на них. Все иконы пятитяблового иконостаса, в количестве 86, были отправлены в Москву иконописцу—реставратору М. О. Чирикову и находились там с 1904 по 1906 год. Конечно, сообразно с веяниями времени, тогда еще иконописец—реставратор Чириков не отнесся с подобающей серьезностью к расчистке икон, как он научился это делать впоследствии (в 1916 году он работал по расчистке икон в замечательном собрании икон в русском музее в Петрограде, составившемся из покупки собрания икон видного ученого по русской иконописи П. П. Лихачева), он восстанавливал *„утраченные места в первоначальном стиле“* (как о том он сам сообщает на подписи на иконе Григория Агеева „Михаил Архангел“ в Иоанно-Богословской церкви), но все же некоторое *„изувечение“* покрывалось снятием окладов, удалением с икон записей и наслоившейся грязи. Реставрация происходила под наблюдением такого знатока и собирателя русской иконописи, как художник И. С. Остроухов. Забывая, быть может, о слишком усердной местами *„промывке“* икон Чириковым, надо сказать, что работа все-таки удалась очень хорошо. Малиновые, красные, желтые, янтарные, зеленые, темно-золотые тона икон, сливаются в такую цветную радугу, так бесконечно радуют и веселят глаза, что можно не вспоминать о *„печати нашего времени“*. Особенно хороши иконы *„праздников“* во втором тябле, несомненно принадлежащие XVII веку, его началу, а частично и XVI столетию. Пророки и апостолы, расположенные в верхних трех тябло, либо искажены *„новой расчеканной“* Чирикова, либо никогда не были особенно впечатляющими; на них как-то не поднимаются глаза. Вся роль их сводится к тому, что они не нарушают красочного узора нижних двух тябло. Хороши большие иконы, поднимающиеся над царскими вратами. Как интересен и красив Христос *„в силах“*—в каком-то клубящемся огненном фоне и в солнечных одеждах. Над северными дверями в алтарь (единственные двери в алтарь, на месте других дверей поставлена храмовая икона Иоанна Богослова) на золотом фоне чудесная светло-малиновая небольшая икона *„Покрова Богородицы“*. В тябле местных икон без дат находятся—Божия Матерь *„Одигитрия“*, Иоанн Богослов с „житием“ и *„София Премудрость Божия“*. Все эти иконы относятся несомненно к лучшей поре XVII столетия. Храмовой образ *„Иоанна Богослова“*—очень большой по размерам—лучшая икона церкви. Превосходно написанная, склоненная вправо голова, с провидящими *„откровение“* глазами восторженными, задумчивыми, тихо улыбающимися. Чудесный зеленый хитон с бликами. В *„деяниях“* преобладание малиновых тонов. По иконографии и по мелкому написанию многочисленных сцен *„деяния“*—икону необходимо датировать не раньше, как XVII столетием, первой половиной этого века, когда еще были живы лучшие традиции мастерства XVI века. Между прочим икона *„Иоанна Богослова“*, хотя и была послана в Москву к Чирикову только для промывки, но по всей видимости слегка по ней прошлась рука и реставратора, или не удалена бывшая раньше запись, так как под верхней надписью (наименование) иконы выступает из-под олифы

другая киноварная надпись. Икона „*Софии премудрости Божией*“ и по краскам и по многосложному сюжету также относится к XVII столетию, ко второй половине его, когда уже окончательно в иконописи потерялось чувство монументальности и наступило господство рассказа, сюжета, часто бессильной иллюстрации. Образ „*Одигитрии*“ недурной по рисунку, но совершенно обычный, часто встречающийся, общераспространенный. Об иконах конца XVII века—„*Воскресения*“ и „*Господь Вседержитель*“, написанных вологодскими иконописцами Ермолой Сергиевым, а также о „*Михаиле Архангеле*“, написанном Григорием Агеевым, уже говорилось раньше. Иконы начала XVIII столетия—„*Никола*“ и „*Троица*“, написанные иконником Иваном Марковым, довольно большие, с массой действующих лиц, связанные всем своим обликом с концом XVII века, вполне гармонируют своей малиново—янтарно—золотой поверхностью со всем красным иконостасом Иоанно-Богословской церкви. Бирюзовый тон иконостаса и золото его наружных частей несколько нарушают красочное соединение малиново-красных, желтых пятен икон. Раньше иконостас был совершенно зеленый, что создавало более цельную картину—так ритмически сливались и смешивались краски между собою. Нужно сказать, что причт церкви любовно обставил церковь, предусматривая „*мелочи*“, столь часто нужные и необходимые для успления ансамбля. Такая красивая и трогательная „*мелочь*“ видна во входных широких стеклянных дверях в маленькую церковь. В средине дверей во многочисленных перемычках большой развернутый цветок с темно-голубыми, темно-красными и зелеными стеклами. Уже из притвора, сквозь этот красочный спектр видишь малиново—янтарно—зелено—золотой иконостас. Зрелище радостное и волнующее несказанно. Церковь содержится в образцовом чистоте и порядке. В притворе, на правой стене, у дверей обращает внимание прелестнейшая икона „*Иоанна Богослова*“ во весь рост с оранжевыми пятнами, хорошо и тонко написанная каким-то талантливым иконником, может быть, в конце XVII или даже в начале XVIII столетий, что, собственно, значения не имеет, так как в этом периоде изменения между двумя-тремя десятилетиями в иконописи существенно трудно отличимы.

Во Владимирской церкви, что у Пороховой башни, как ее называли в XVIII столетии, древней, богатой, известной в городе еще в XVII столетии благодаря выдающейся деятельности торгового гостя Гавриила Мартыновича Фетнева, заботившегося об украшении церкви, ряд ценнейших икон, относящихся к XV и XVI столетиям. На лестнице, при входе в теплую церковь, направо висит потемневший образ, трудно различимый по сюжету, но такой прекрасной формы доска, так композиционно стройно вделан в ней „*ковчег*“, что невольно предполагаешь существование под этой вощившей чернотой и заброшенностью старой „*боговдохновенной*“ живописи. Такие доски—крепкие, как бы литые, делал один новгородский иконник. В арке, перед теплой церковью, также старые иконы: „*Похвала Пресвятой Богородицы*“, „*Воскресение Христово*“ и „*Владимирская Божья Матерь*“. Иконы по обыкновению, записаны и замазаны. Видимо, особенно их энергично поновляли в половине XIX столетия во время знаменитого в истории Владимирской

церкви церковного старосты Захарова, который отличался качествами весьма оригинальными и своеобразными. Что должны были сделать с иконами наглядно можно видеть и представить по курьезной росписи в теплой церкви, которая была произведена не менее оригинальным *„богомазом“* по приказанию Захарова в 1853 году. Не считаясь, ни с какими выработанными веками обыкновениями развертывать на стенах и столпах известный сюжет росписи и строгом порядке и согласованности, *„художник“*, повинуясь по всей вероятности только эстетическому вкусу и образованности своего нанимателя, *„разошелся“* во всю. В алтаре он поместил *„Видение святого Нифонта о таинстве Евхаристии“* и *„Сошествие Святого Духа на апостолов“*, на западной стене *„Воскресение“*, на столбах и арках *„Обретение мощей Феодосия Печерского“*, *„Бога отца и сына Божьяго“*, восседающих на херувимах и проч. Все это было так необычайно сделано, что прихожане пришли в смущение—и возникло дело о *„ревизии“* над подвигом неизвестного степописца. В 1856 году духовная консистория назначила особую комиссию для осмотра росписи, которая нашла следующие *„достижения“* мастера: „на икон, точнее картин, написанных на холсте, одна изображающая некую жену с младенцем, найдена действительно несоответствующею общепринятому в церкви обычаю изображать св. Деву Марию с предвечным младенцем и потому не может с приличием занимать место даже в паперти храма. Равным образом и некоторые из стенных изображений по неудачному исполнению и по выбору сюжетов не заслуживают одобрения, а, именно: а) в запрестольном изображении под названием *„Видение св. Нифонта о таинстве Евхаристии“* фигура Ангела, закалывающего Агнца, исполнена весьма не отчетливо; положение лица, правой руки и всего тела неестественно до безобразия; б) в изображении Евангельской притчи о богаче и Лазаре слова *„во аде сый в муках“* олицетворены в слишком до отвратительности, огромных размерах диаволов, терзающих грешника: вид этих чудовищных лиц, занимающих половину одной арки, невольно развлекает внимание молящихся, не может произвесть никакого благоприятствующего религиозному чувству впечатления; в) в изображении, олицетворяющем песнь *„Тебе Бога хвалим“* в числе разного звания людей, с молитвою воздевающих руки к предвечному, представлен человек в костюме нынешнего покроя, именно—в шинели, с модною прическою волос и с бакенбардами. Эта фигура, поставленная так близко к ликам Божества и святых, своим резким отличием одежды от облачения прочих лиц делает весьма невыгодное впечатление на зрителя. Нельзя также умолчать о слишком грубой безграмотности сделанных на изображениях надписей и подписей, состоящих иногда из десяти и более строк: под одной надписью копировальщик счел нужным приписать и имя цензора картины, с которой сделано изображение. Вообще же живопись сего храма не отличается большим изяществом, чистого и неукоризненного правильностью рисунка. Впрочем недостаток сих качеств не столько значителен, чтобы оскорбить благочестивое чувство: он вполне может быть заметен только для зрителя, хорошо знакомого с анатомиею человеческого тела и с правилами перспективы, тем более, что живопись сделана по эстам-

нам, дозволенным духовною цензурою". Злополучная роспись своими экзотическими кусками, напоминающая роспись одной церкви в городе Мезени, где в „*Днях творения*" в клейме „*Господь почил от дел своих*" изображается лежащим на кровати Господь Саваоф с огромной бородой, а рядом с кроватью стоит большие белые валенки (катанки) (мастер, видимо, учел условия северного климата), была однако, после ревизии оставлена неприкосновенной, ее замазали только лет через двадцать при новом поновлении храма. Драгоценные иконы нещадно пострадали при этих „*благотворителях*"—и некоторые окончательно погублены.

В пышном барочном пятитябловом иконостасе холодной Владимирской церкви без окладов уберечены счастливой случайностью от вандалов, хозяйничавших в теплой церкви, несколько дивных икон XVI и XVII столетий. Хороши „*Иоанн Богослов*", „*Тихвинская*", „*Троица*", „*Спас Смоленский*" и др. Но шедевром является икона Владимирской Божией Матери со следующей надписью киноварью по нижнему полю в одну строку, открытой иконописцем М. Чириковым в 1906 году: „*Лето 7057 (1549) написана бысть сия икона при благовернем царе и Великом князе Иване Васильевиче всея Руси, при митрополите Макарии, при епископе Киприяне Пермском и вологодском в доме пречистой Володимирские Всемирная*". Икона была прежде грубо замазана кем-то, не имевшим никакого представления об артистичности древнего иконописания. Может быть, она в таком бы состоянии пробыла и до сего дня, если бы не произошла в 1906 году кража во Владимирской церкви, и воры грубо не сорвали с иконы венца и ризы, частично повредив фон. Причт церкви обратился к иконописцу М. Чирикову и поручил ему реставрацию иконы. При расчистке иконы Чирикову пришлось снять „*толстые наслоения записей из масляной и яичной красок, два слоя золота, слой краски со света и полей, слой масляной шпаклевки, вскипевший лак и олифу, которым было покрыто древнее первоначальное письмо иконы*" („Храмовая икона Владимирской церкви и ее реставрация". Москва 1908 г.) Так старательно был замурован очаровательный памятник XVI столетия. Восем клейм, окружавших средник, разделенные между собою широкой в вершок ширины грубой полосой, резко изменились, увеличились в размерах, вышли из-под широкой полосы, оказавшейся узкой золотой полоской для двух клейм и белильной чертой (отводкой) для других. Заспяли краски, выступил тонкий и изящный рисунок, появились в каждом клейме новые детали—горы, фигуры, облака, архитектурные фоны. Одно клеймо, называвшееся „*Рождество Иоанна Предтечи*" оказалось „*Рождеством Богородицы*". В „*Рождестве Христовом*" открылась фигура „*бабы Соломеи*", поддерживающей в купели младенца.

В „*Живоначальной Троице*" вместо помещенных на столе блюд, веток винограда и хлеба первоначально были изображены три чашки и две ложки. В нижнем, под средником, клейме „*Покрова Богородицы*" схематичная трехглавая церковь превратилась в великолепный многокупольный храм с растительностью справа и слева, с двумя летящими ангелами с покровом над Богородицей. Красные, зеленые, голубые,

нежно-желтые тона сменили безобразную мазню. Как удивительно прозрачны и как бы бездонны краски гор и палат, куполов и деревьев, красные приглушенные краски одежд фигур, белые стены зданий... Написана икона незаурядным мастером XVI столетия—это так ясно по смелому и остро индивидуализированному письму Владимирской иконы. По рисунку и приземистости фигур, укороченности их, по суховатой композиции, резкости ее—мастер принадлежал к московской школе иконописи, воспринявшей в себя новгородские стилистические особенности. Это очевидно выступает в наиболее удавшемся мастеру клейме „*Покрова Богородицы*". Признаком московского иконописания приходится признать и некоторую глухоту красочного тона. Кое-что дело на иконе от реставрации Чирикова, два раза олифившего икону и заполнявшего „*выпадки*" иконным грунтом с подправкой колерами. Если Московские иконники XVI столетия уже растратили секрет управления красками, то современный иконник и реставратор еще дальше ушел в этом направлении. Все эти, однако, ограничивающие обстоятельства не столь важны и не решающи для того удивительного впечатления, которое производит великолепная икона Владимирской церкви особенно в сумерках, за вечерней, в конце лета, когда в высокой и светлой церкви горят слабые лампадки, потрескивают свечи и красно голубая гамма иконы, как таинственная драгоценность веков теплится в иконостасе, заполняет собою все пространство церкви, сосредоточивает к себе все внимание и все зрение зрителя.

На поэтической полянке, на усторонье города, в упоминавшейся уже раньше превосходной по архитектуре церкви Царя Константина те же россыпи художественной красоты, те же чудесные лики старых икон и грубейшая, безвкусная мазня нашего „*культурного века*". Через чудесный раскрашенный портал входишь в высокую холодную церковь Царя Константина. Перед глазами пятитябловый иконостас явно искаженный не раз переделками, так как слишком неприятно бросается в глаза его неуклюжая конструкция—он совершенно квадратный, какой-то комолый. С архитектурными формами сводов всегда как-то связывается представление о конусообразной в разрезе форме иконостаса. Ассиметричность тябл также не мало разрушает общее впечатление—некрасиво выдается третье тябло по величине почти превосходящее тябло местных икон. Искажение старины совершенно очевидное. И лишь драгоценные пятна икон искупают грустное разочарование и обиду за падение вкуса у нашего и ближайшего к нашему поколений. Красные краски „*Николы*" с деянием „*Воскресения Христова*", „*Константина и Елены*" горят и радуют бесконечной силой. Да и все иконы, не взирая на прогулявшиеся по ним руки недавних „*поновителей*", так хороши, так композиционно слиты в ритмическом повороте всех изображений на них к средней части, к царским вратам, к вознесенному над ними Деисусу. Совершенно исключительна икона Цареконстантиновской церкви „*Живоначальная Троица*", написанная несомненно в начале XVI столетия превосходнейшим, хотя и неизвестным по имени мастером, по несомненно принадлежавшим к лучшей иконописной новгородской школе. По композиции—певучее тончайшее полукружие из пяти фигур, черный скало-

образный пейзаж, дерево по средине, архитектурное сооружение с кокошниками и теремками в левой части заднего плана—все это так сделано, с такой силой, убедительностью и мастерством, что в ряду самых известных *„Живоначальных Троиц"* икона Цареконстантиновской церкви не теряет нисколько своего художественного обаяния. По легкому и изящному рисунку ангелов на эту икону пало отдаленное сияние Рублевской *„Троицы"*. Великий народный художник Андрей Рублев создал такой чудотворный образ красоты, что вполне понятно, всякий другой одаренный мастер не мог не понимать непревосходимой силы прообраза и не мог не стремится, хотя бы приближенно создать что-либо родственное и подобное. Присутствие Авраама и Сары на переднем плане, слуги, закалывающего тельца, узорность постланной на стол скатерти, заставленность стола многими предметами—все это неизгладимо свидетельствует о XVI столетии, о начавшемся усложнении изображений, иллюстративном привнесении в тему дополнений за счет монументальности. Редкую композиционную радость усиливают дивные большие венцы над головами ангелов и три цаты прелестной формы, помещенные очень выискано на шее среднего ангела и на шее Авраама и Сары. Эта предусмотрительность к таким *„мелочам"*, как расположение цат, быть может, нужно относить и не непосредственно к вкусу мастера, написавшего икону, но так как цаты совершенно очевидно древние, то вкусу того времени надо отдать должное, его чутью красоты и композиции, скупости к украшению. Если бы цаты были повешены у всех пяти фигур, то такое обилие немедленно бы сказалось на ослаблении впечатления, разбивавшегося бы на декоративность иконы, и красочная, нежнейшая поверхность ее значительно закрылась бы от взоров. Так было всепроникающее дыхание искусства. *„Живоначальная Троица"*—несомненно наиболее очаровательная икона из всех, находящихся в Вологде.

В конечных итогах северное искусство в иконописи проявлось, конечно, слабее, чем оно проявилось в зодчестве, но и в иконописи ему принадлежит известная роль, известное значение, во-первых, как самому стойкому хранителю отзвуков, отголосков великого новгородского искусства, как создателю миниатюрно-ювелирного мастерства Строгановской школы, как пособнику к созданию *„скитских"* писем и как выдвинувшему последних иконников, расписавших Предтеченскую церковь—последнюю ступень в истории древне-русской иконописи. Огромное количество икон на севере, недоступность исследования вследствие наслоений веков на них, запыления, заолифленья, может быть, со временем, с расчисткой икон позволят отвести северу в русской иконописи более впечатляющее и важное место.

IV.

В согласии с общею судьбою ваяния в России и север с меньшей силой проявил в нем свои художественные дарования, чем он это сделал даже в области полунеизвестной иконописи. Столь богато одаренный творческим духом, русский народ в ваянии не нашел в себе достаточных сил для создания художественно-самобытной культуры, равновеликой культуре зодчества и иконописи, хотя история ваяния России также древна, как древна история нашей страны. Еще в Киевской земле в начале исторической жизни древней Руси существовало ваяние. Языческие боги, стоявшие в Киеве, были деревянные, каменные, золотые и серебряные. В остальной тогдашней России они наверное были деревянными. Затем в дальнейшем, когда началась каменная стройка, например, во Владимиро-Суздальских храмах сплошной скульптурный ковер покрыл стены. И в этом прикладном ваянии, особенно в московское время, в XVII столетии, достигнуты были поразительные результаты. Обработка дверей, порталов, стен, окон, арок, абсид в московском искусстве так была удивительна и прекрасна, что, может быть, нисколько не уступает по красоте и богатству лучшим одноименным работам Итальянского Возрождения. Но в ваянии, как в самостоятельном, самодовлеющем искусстве нет той широты и глубины, целые века прошли для него почти бесплодно. Северная Русь не оставила нам памятников ваяния позднее XVII и XVIII столетий. Тут наверное сказались те же самые причины, которые преследовали деревянную избяную Русь—пожары. Потом, зная, как древнейший зодчий севера был скуп к украшениям, как трудна была его работа, производимая исключительно топором без всяких других инструментов, можно думать, что в самих условиях действительности существовало препятствие к развитию ваяния. Во всяком случае, самые неизбежные, необходимые предметы ваяния производились, не смотря на все трудности работы, как иногда зодчий не мог не украсить крыльцо „*причелиной*“ или резьбой конек избы. Ваяние из дерева на севере—недолговечное, не могло дойти до нас от древности, но помня замечательные слова И. Е. Забелина: „*как бытовые, так и художественные различные формы, при неизменности общих начал жизни, существуют целые века и подвергаются лишь тем переменам, которые сами собой нарождаются из постепенного, последовательного развития самой жизни, т. е. видоизменяются в частностях, но никак не в основных чертах*“, мы можем по формам, встречающимся в XVIII столетии, приблизительно вызвать в воображении образы древнейшего ваяния. Кое-какой сохранился и летописной материал.

Первоначальной формой северного ваяния несомненно были кресты на могилах умерших—кресты резные, затейливые, монументальные. Затем, не особенно количественно распространенными были резные деревянные иконы, складни. О таких резных иконах, например, сообщают

псковские летописи от 1540 года: „*старцы переходцы из иные земли привезли два образа и на рези в хралцах*". Псковичи были удивлены таким иконам и обратились к епископу новгородскому Макарию за советом, что им делать с резными иконами „*Николы уподника*" и „*Параскевы пятницы*". Макарий „*сам знаменовался тем св иконам и молебен изл соборне пел*". Видимо, резные иконы были большой редкостью даже в XVI веке, раз летописи сообщают об их появлении, как о выдающемся событии. Псковская история может быть обобщена и для всей остальной Руси, так как условия жизни ваятельного искусства в разных областях нашей древней страны едва ли были особенно различными. Северное ваяние, повидимому, до конца XVII века проявлялось, как ваяние прикладное, выражаясь в украшениях иконостасов, в причудливой резьбе петухов и других животных на гражданском жилье, в крестах и резных иконах и в редкой работе деревянных статуй, „*Николы*" и „*Христа*". В XVIII веке весь северный край пережил усиленнейшее увлечение деревянным ваянием статуй. Это увлечение докатилось не меньше, чем до половины XIX столетия. Таким образом в полуторавековой истории деревянного ваяния севера могли в достаточной степени и мере проявиться художественные местные силы. И они проявились. Количество дошедших деревянных статуй по всему огромному северному краю исчисляется несомненно в значительной сумме.

Любимыми темами ваяния были „*Христос в телнице*", „*Богородица*" и „*Никола Уподник*". Особенно сильное впечатление эти деревянные статуи производят в маленьких часовнях, попадающихся на севере еще до сих пор. Ваяние, по всей видимости, настолько увлекало северных ваятелей в эти полтораста лет, что они пренебрегли тяжелой работой по обработке огромных гиганских кусков бревен, из которых делались статуи примитивными орудиями топором и ножом. Кроме статуй „*Христа в телнице*", „*Николы Уподника*", „*Параскевы пятницы*" и др. северные ваятели изваяли множество ангелов, обычно ставившихся у царских врат, потом небольших ангелочков с крыльями у плащаниц рак и иногда даже по таблам иконостасов. На высоте иконостаса, в его увенчании, во многих храмах встречаем на кресте распятого деревянного Христа. На фоне древних иконостасов, потемневших, матовых, посреди горящих разнообразными красочными пятнами икон, это ваяние было очень кстати, и оно придавало редкую живописность храмам, как бы населяло их задумавшимися живыми людьми, ставшими около иконостасов, перед молящимися. В полугемноте вечерней, при слабом и тускло мигающем свете зеленых, синих, голубых, розовых и белых лампад в таких храмах со статуями не покидает зрителя чувство таинственности, важности и даже некоторой жути. Во всяком случае с большой силой была создана красивая религиозная иллюзия, действующая на воображение. Во второй половине XIX столетия (указ синода о запрещении статуй был опубликован 30 ноября 1832 года за № 11599) началось гонение на это церковное ваяние. Местные архиреи, об'езжая епархии, нашли статуи неподходящими для православных храмов, несовместимыми с „*настоящим православием*", они усмотрели в них католическое влияние на православие и повелели храмы „*очистить*" от таких

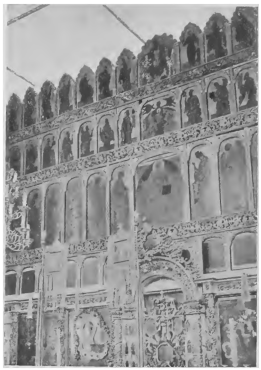
скверны. Как в былое время патриаршее запрещение принесло большой вред шатровым храмам, так и это дикое распоряжение отозвалось губительно на сохранности северных памятников ваяния. Из храмов и часовен, из тепла и от ухода они были постепенно заключены в кладовые часто свалены небрежно в подвалах, но большей части сырых, и оставлены без всякого наблюдения. Усилиями любителей и благодаря случайностям часть из них попала в музеи и служит настоящим украшением их, или по всяком случае имеет значение для истории развития народа и его художественной культуры. Но то, что убереглось по городам севера, то в глухих деревенских местах должно было безвозвратно погибнуть, ибо епископский окрик для сельского священника и недавние памятные нам времена был весьма нешуточным и внушительным.

Вот собор в городе Пренске. На колокольне (на чердаке) валяются в полном небрежении деревянные статуи „*Спасителя*“, „*Богородицы*“ и „*Апостолов*“. Та же картина в Тотемском соборе. Превосходные деревянные статуи ангелов убраны из храма в последнее десятилетие по приказанию вологодского епископа Алексея. Никто ими до последнего времени не интересовался, не обращал никакого внимания на них, что послужит к быстрой порче их в сыром и отвратительном помещении. В Сольвычегодском Введенском монастыре в подвальном этаже сложено довольно большое собрание деревянных статуй, как из самого Сольвычегодска, так и из соседних приходских храмов. Среди статуй находятся „*Христос в темнице*“, „*Жены Мироносицы*“, „*Николай Можальский*“ „*Господь Савваоф*“, „*Георгий Победоносец*“ и др. В Великом Устюге кажется наиболее полно и разнообразно представлено деревянное ваяние севера. Статуи местными любителями собраны в древнехранилище и не погибнут, дождутся когда—либо подробного, столь необходимого изучения, раскрытия всех многосторонних художественных дарований нашего народа. В древнехранилище Михаило-Архангельского монастыря бережно сохраняется ряд статуй апостолов и группа „*Не рыдай мене Мати*“ (сидящая Богородица с лежащим у ней на коленях Христом в терновом венке). В Успенском соборе в ризнице большое собрание деревянных статуй, главным образом, статуй „*Христа в темнице*“. Кроме собраний чисто музейных, до сих пор в некоторых храмах, не смотря на запрещение, остались статуи в иконостасах. В Троице-Гледенском монастыре, обладающем превосходным барочным иконостасом, под высокой художественной сенью, на царских вратах вырезаны четыре евангелиста с присущими им аттрибутами. Видимо, потому не тронуты эти фигуры, что удалить их можно только вместе с царскими вратами. В бывшем вологодском древнехранилище, а теперь музей церковной старины и иконописи, также находим собрание деревянных статуй—„*Христа в темнице*“, „*Богородицы*“, „*Николы в фелони*“, „*Иоанна Богослова*“ и др. В музее вологодского общества изучения северного края в археологической комнате хранится очень интересная статуя „*Христа в темнице*“ из села Васильчикова Вологодского уезда. В селе Кубенском, в 28 верстах от города Вологды статуя „*Христа в темнице*“ помещается в особой часовне. В музеях Петрограда, Москвы, Новгорода есть собрания образцов деревянного северного ваяния. Кое-где на севере до самого последнего вре

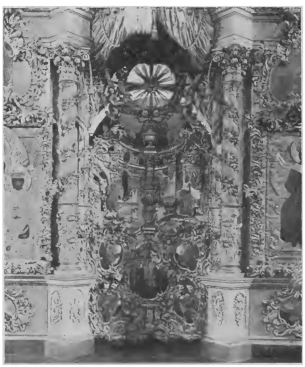
мени сохранялись целые группы деревянных фигур, об'единенные одной темой, рассказываемой ваятелем. Такая группа, известная под именем „*Голофы*", находилась в церкви села Топсы Шенкурского уезда, Архангельской губ. Отдельные статуи, в особенности „*Христа в темнице*" встречаются по всему обширному северу, попадаясь в самых его глухих углах. Это является лишним свидетельством того широкого распространения, какое имело деревянное ваяние на севере в XVIII столетии. На ряду с ним создавалось не мало резных деревянных икон, порою высокой художественной ценности. Если в более отдаленное время в XVI веке естественные неблагоприятные условия мешали развиваться искусству „*резных икон*" — примитивность инструментов, трудность выполнения, то в XVIII столетии технические условия изменились к лучшему — ваятель мог уже более легко побороть материал, обладая количественно умножившимися инструментами и вспомогательными средствами. В XVIII столетии, вследствии этих причин, появляется уже много резных икон. Более хрупкие, переносимые с места на место, они редко дошли до нас в своем первоначальном виде, большего частю они поломаны, сохранились неприкосновенными только отдельные куски, по которым, однако, можно представить себе какими они были раньше. В Сольвычегодске, в Великом Устюге в Вологде, в сельских церквах Архангельской и Вологодской губерний, в Олонии, в музеях имеется порядочный материал для изучения этой отдельной ветви ваяния.

К XVIII веку, к северному ваянию, относится великолепная резьба на моржевой кости, процветавшая в Холмогорском уезде Архангельской губернии, в Сольвычегодске и частично в Великом Устюге. Не смотря на встречающиеся резные по моржевой кости иконы, все же надо сказать — работа на кости может быть названа по преимуществу светской, гражданской, бытовой. Холмогорские и Велико — Устюжские мастера вырезали гребешки, ручки для ножиков, шкатулки, кубки, чаши и др. предметы быта. В искусстве резьбы по кости северные мастера достигли исключительной известности в тогдашней России, первенства в работе над всеми резчиками, бывшими в других местах страны, и действительно, рассматривал „*белую резьбу*" по кости северных мастеров в музеях, в частных собраниях, встречая ее случайно на рынке, у антиквара, не можешь оторвать глаз от этого благородного и тончайшего мастерства. Резьба по кости и частично по дереву всегда миниатюрна, требует исключительной одаренности, вкуса, верности зрения и уверенной руки мастера. Капризное, воздушное, тягчайшее и драгоценнейшее искусство! Северным ваятелям — отсюда ясно — принадлежит исключительная роль в истории русского ваяния, сравнительно с прочими местностями России. Пусть в ваянии русский народ не развернулся во всю мощь и своеобразие своих многоликих художественных способностей; но в том, что он все же создал, северным ваятелям должно быть отведено одно из первых мест. Хотя в условиях страшно ограничивающих исследовательскую работу, ибо нет за редкими исключениями, точных дат и указаний, кем и когда были созданы деревянные статуи, резные иконы, вещи из моржевой кости — все же, задумываясь над северным ваянием во всем его об'еме, приходишь к выводу, что искусство это также общенародное, соборное, безликое, безыменное,

Вологда. Деревянная статуя „Христос в темнице“ в музее общества изучения северного края.



Вологда. Иконостас в Цареконстантиновской церкви.



Вологда. Деталь иконостаса в церкви Димитрия Прилуцкого, что на Навслоке.

такое же как гениальное шатровое и многокупольное зодчество севера. Откуда же оно пришло? Не создалось ли оно самостоятельно и независимо от кого—либо, как зодчество? Почему оно так особенно ярко проявилось в XVIII столетии? Что касается северных деревянных статуй, то простое сравнивание их с деревянными статуями Южной России главным образом со стороны сюжета, показывает как будто бы произведенное заимствование их севером у юга. Общие любимые сюжеты — *„Христос в темнице"* *„Богородица"*, *„Агнец"*, *„Апостолы"*, *„Голгофа"* и др. Южная Россия, находившаяся под сильным польским влиянием, получила свое деревянное ваяние из Польши. Это совершенно ясно с первого случайно брошенного взгляда на многочисленные деревянные статуи, находящиеся в церквах Южной России до сего дня. Украйна, конечно, несколько изменила *„польское происхождение"* своего деревянного ваяния, но не убереглась от *„католической"* манерности, от присущей ему внешней высокопарности, обстановочности.

В конце XVII и начале XVIII столетий по всему северному краю появляется много епископов из малороссов, которые принесли с собою и южно-русское ваяние, стремились распространить его, окружить себя обстановкой в частной и церковной жизни, напоминающей родную обстановку на Украйне. Если так называемые *„ярусные храмы"* в зодчестве появились на севере под влиянием деятельности епископов—южан, пересадивших украинские зодческие формы на север, потом архиерейские дома на севере, несомненно отражающие влияние стиля украинского барокко, как раз выстроены при епископах—украинцах, то, конечно, они же принесли и ваяние из Южной России. *„Католический"* дух у статуй, замеченный впоследствии в XIX веке епископами-великороссами и поведший к из'ятию статуй из храмов, способствовавший гибели многих памятников старины, свидетельствует о том же. Таким образом мы устанавливаем как бы непосредственную зависимость северного деревянного ваяния от Южной России по сюжетности, находим об'яснение — почему в XVIII столетии так развивается ваяние, вызванное усиленным наплывом на север России епископов—украинцев Но остановится на этом разрешении неясного вопроса было бы большой ошибкой. Если даже было заимствование, то что из сего следует? Что можно разрешить в искусстве, определив ту культуру, которая оказала влияние? Является ли заимствование таким грехом, от которого нет прощения?

Россия заимствовала византийское искусство, частично подпадала под влияние романского запада, но она воспользовалась ими, впила их в себя—и создала своеобразное, свое независимое искусство. Главная роль должна быть отведена той внутренней подготовленности народа воспринять чужое искусство и соответственно переработать. Не будь благоприятствующей воспринимательной среды самое великое чужое искусство только повторится количественно один—другой лишний раз на чужой почве—и непременно замрет. Вот так пересаженный цветок распускается всеми своими лепестками и через день увядает и сохнет и падает. Что же в конце концов важнее в поступательном художественном движении—найти прародителя или создать новые художественные ценности? Понятно, важнее последнее. В северном деревянном ваянии,

столь родственном по сюжетности южному ваянию, мы как раз и видим совершенно независимые создания по своему духу, по художественной идее, по выполнению деревянных статуй. За редкими исключениями, которые несомненно имеют южное происхождение, они были наверное привезены украинскими епископами, созданы на севере, северными безыменными мастерами. Не будь подготовленности на севере к восприятию заимствования, не будь внутренней традиции, зрелости деревянное северное ваяние свелось бы к простому и простейшему копированию южных статуй без внутреннего озарения. Оно было бы просто не интересно, ремесленно, скудно в своей перенятой сущности. Но оно ярко, явно непохоже на южное ваяние по внутреннему отношению безыменных мастеров к одному и тому же сюжету, по выполнению, вызываемому иным отношением к теме.

Возьмем самый распространенный образ ваяния „*Христос в темнице*“. Перед нами глубоко задумавшийся утомленный человек, страдальчески поддерживающий голову, падающую от чрезмерных болей впившегося в нее своими цепкими иглами тернового венца. Обычно с большой умелостью и зоркостью безыменные мастера подкладывали левую руку статуй под локоть правой, а не оставляли ее висеть в воздухе, и тем снова подчеркивали невыносимое страдание. Примитивно указывались ребра, но впечатление не разбивалось, а скорее усиливалось, так как этим приемом подчеркивалось живое тело, структура его. Глаза полны слез. Напряжены и застыли ноги, отекли от тяжелой фигуры, опирающейся на них. В томительном ожидании конца склонилась, сгорбилась вся фигура. Часто пелена, покрывавшая чресла, делалась с выработкой каждой детали. Крупные складки пелены набегали одна на другую, передавая мягкость и неопределенность очертаний материи. Разбирая анатомически отдельные части тела, можно указать недостатки лепки рук, пальцев, надколений, ступни, но в общем рисунке все это скрадывается поглощаемое сильным и ярким чувством выраженного страдания. Большинство статуй „*Христа в темнице*“ безусловно создано подлинными художниками, владевшими даром претворять свои художественные задания во впечатляющий образ. Пусть основную идею своих работ — страдание они выражали примитивными средствами воздействия на зрителей, подчеркнутостью деталей, но они ее выразили и дали почувствовать свое умение. Сознательная воля руководила безыменными мастерами при выборе момента из жизни Христа, они взяли, именно, момент трагедии, катастрофы и любовно остановились на нем, что несомненно находится в неразрывной связи с северным происхождением художников. Даже произведенная раскраска статуй в духе XVIII века — волосы, усы, борода черные, терновый венок желтовато-кирпичного цвета, тело серовато-желтое чуть-чуть разрушают прямую силу воздействия. Падение монументального строгого искусства в XVIII столетии, раздробившегося на мелочи, на второстепенное, на декоративное как видим, отразилось и на ваянии. В самой природе искусства ваяния находится отрицание декоративных украшений, ибо в нем главное форма, самоговорящий материал в форме, тело с его безконечной, тончайшей красотой. Уклон от прямой цели ваяния в ненужную раскраску

должен был неизбежно и значительно разрушить целостность впечатления, но так сильна и убедительна основная мысль художника, что раскраска как-то мало бьет в глаза, особенно на расстоянии. Она извинительна, ибо мастер XVIII столетия был уже безсилен избежать привнесенных декоративных украшений при осуществлении своего замысла.

Сравнивая тождественные работы Ильмени и Южной России с деревянными северными статуями мы уже не встретим в первых той силы выраженного страдания. Там страдание не лишено красивости, несколько ходульного пафоса, более совершенны формы, но внутреннее содержание ослаблено. Северный художник, как и природа его родимая, был мистиком, хмурым провидцем, задумчиво взиравшим на мир, глубоко, тайно и ярко любившим свой опечаленный образ. Южное деревянное ваяние все на виду, оно внешнее, показное, витиеватое, формальное, не согретое живыми глазами художника и его теплой рукой. В нем никогда, ни при каких обстоятельствах не повторится история с Пигмалионом.

Такой же нежностью и какой-то сыновней лаской веет от прекрасных деревянных статуй „*Богородиц*“. Южное искусство ни в каком другом образе деревянного ваяния не обнаружило свое безсилие с такой очевидностью, как в образе „*Богородиц*“. Они положительно неприятны своей подчеркнутой грациозностью, даже как бы кокетливостью, бессодержательные, мертвые, неодухотворенные вдохновением мастеров. Северные „*Богородицы*“ всегда глубоко страдающие матери, склоненные, тревожные, полные внутренней печеловеческой муки и скорби.

Любовно, много и старательно северные ваятели работали над образом „*Николы угодника*“, изображая его с евангелием или церковью в руках. Любопытно отметить, насколько была дорога эта тема о „*Николе*“ всему русскому искусству и даже древней русской литературе, сказкам и песням. Иконописцы оставили сотни икон с изображением „*Николы*“, икон новгородских, поразительных по мастерству. Гениальный Дионисий в Ферапонтовом монастыре создал фрескового „*Николу*“— самого удивительного, строгого, ласкового и доброго, непрестанного защитника слабых и угнетенных, плавающих и путешествующих и охраняющего каждый шаг русского человека. Словом, был создан русский „*Никола*“ — как его представлял себе народ. Всегда „*Никола*“ наиболее близок к русскому типу лица с чисто иконографической стороны Северное деревянное ваяние не могло, конечно, не поработать над дорогим их сердцу „*Николой зимним*“ и *Николой вешним*“. Статуй „*Николы*“ сохранилось достаточно, чтобы явно почувствовать, какое имело значение в северном ваянии отношение художника к его теме, отношение внутреннее, сердечное. Статуи „*Николы*“ наиболее прекрасные создания ваяния, на них безыменные мастера употребили как бы главные свои художественные силы.

Удивительны деревянные „*старцы*“ с седыми бородами, строгие, прямые, глядящие вдаль своими загадочными глазами и благословляющие „*всякую тварь*“. Вниманием северных ваятелей пользовалась тема о „*Параскеве пятнице*“, но в ней кажется сильнее всего можно отметить южное влияние. Строгое задумчивое искусство, лако-

личное, лишенное всякой высокохарактерности, примитивное, даже порою грубое, совершенно условное, символичное, так далеко от южного ваяния, что было бы странно производить в нем малейшие умеренности, относя его художественное бытие исключительно к влиянию и воздействию южного ваяния. В большой массе деревянных статуй севера только единицы пропитаны *„католическим духом"*, эти-то отдельно попавшиеся на глаза ревнивым епископам статуи и послужили поводом к обобщению взгляда на деревянное ваяние северных статуй как на *„католическое"*, привозное, недопустимое, несовместимое с православием, а потому и ненужное. В северном ваянии проявились те же как бы исторические привычки народа из заимствованного создавать новые, самобытные ценности, претворять заимствованное с самостоятельным, зажечься от прикосновения с чужим и вспыхнуть по своему.

Дело ваяния к XVIII веку настолько назрело в северной художественной среде, что нужен был лишь внешний толчок, чтобы оно развернулось и проявилось обильно и так ярко. Отсюда роль влияния и заимствования интересны только для полноты исторического процесса и его последовательности.

Неизгладимое впечатление, остающееся надолго, на всю жизнь, быть может, производит резница Успенского собора в Великом Устюге. По стенам рассажена рядком масса статуй *„Христа в темнице"*. Словно собралась большая семья для важного и таинственного дела и мучительно старается разрешить его. Так общи они все между собою и так розны, столько в каждой статуе индивидуального, несхожего, разная работа, разные средства выразить одну и ту же основную задачу *„Христа в темнице"*. Эти статуи позволяют определенно видеть, что Великий Устюг имел в XVIII столетии много мастеров-ваятелей, работавших с различными индивидуальными особенностями. Тут налицо целая школа мастеров, учителя и ученики, крупные таланты и посредственные ремесленики. Особенно хороши две небольшие статуи с опущенными головами изнеможенные, унылые, усталые от бичеваний *„в темнице"*. Они так подчёркнуто не имеют ничего общего со статуями южного искусства, что если бы нам только и были известны эти статуи, то и тогда бы пришлось говорить о полной самостоятельности северного ваяния.

В древнехранилище Михайло-Архангельского монастыря в Великом-Устюге среди очень тонко и хорошо сделанных четырех евангелистов с превосходной обработкой одежды на них, с проявленной талантливой характеристикой особливости каждого лица и его характера, величаво-монументальных находится групповое ваяние Богородицы с лежащим у ней на коленях Христом в терновом венке. Эта группа известна под наименованием *„Не рыдай мене Мати"*. Любопытная, но некрасивая группа, она, конечно, слишком очевидно не северного происхождения по сюжету; она западная; одна из бесчисленных копий с гениальной мраморной Pietà в соборе св. Петра в Риме Микель-Анджело. Своей работой, ее грубоватостью, неуменьем слить две фигуры вместе, чтобы логически и конструктивно были обоснованы и сидящая Мария и лежащий у ней на коленях Христос она безусловно

северного происхождения. В безумно устремленных глазах Марии на тело своего сына выражено столько страдания, безумной жалости, отчаяния от непоправимо случившегося несчастия, что опять мы замечаем характернейшую черту северного искусства — его внутреннее горение, силу переживаний, обреченность теме, глубину внутреннего мира художника. На редкость хорошо, изящно выполнена вся фигура Марии, прямо первоходно сделаны ее легкие и скромные одежды. Северный мастер мог быть и виртуозом технически, преодолевая материал, когда его переполненное сердце было охвачено вдохновением. Такие произведения, как Мария в группе „*Не рыдай мене Мати*" свидетельствуют об этом.

В соборе Троице-Гледенского монастыря деревянные евангелисты на царских вратах сделаны с тем же умением и мастерством, но они уже далеки от несколько архаичного северного деревянного ваяния. В пышно барочном иконостасе собора, сделанном руками первоклассных резчиков, статуи евангелистов ваяны опытным мастером, знакомым с анатомией, с лепкой, с пропорциями человеческого тела. Та сосредоточенная серьезность, истекающая из лиц евангелистов, сознание торжественного и великого дела, им порученного, заставляет относить их также к северному ваянию, не смотря на очень уже „*европейски*" правильные формы и на прелестного барочно изящного ангела, покрывающего своим крылом Иоанна.

То, что проявилось в творчестве ваятелей Великого Устюга — своеобычность ваятельной культуры — неизбежно с еще большей талантливостью должно было оказаться с Сольвычегодске, городе славнейшем своим искусством с первых шагов деятельности в нем фамилии Строгановых, городе, имевшем такую художественно долгую историю. Согласно с основной стихией строгановского искусства, строгановских мастерских, их страстью к миниатюре, сольвычегодское ваяние, преимущественно, дошло до нас в резных миниатюрных диптихах и триптихах.

В Георгиевской церкви города Тотьмы в решетке окна вкомпанована дивная статуя Георгия Победоносца. Взмахнул он огненно-красными крыльями (раскрашены), попирает ногою человекообразного дракона, весь напряжение, натиск, безудержная энергия. Интересна и запечатлевающая вся композиция — соединение статуи с решеткой, чрезвычайно удачно подчеркнувшей тонкие линии фигуры, ее красивый силуэт. Памятник безусловно печасто встречающийся, богатый по выдумке и умению так занимательно использовать плетение решетки.

В Вологодском древнехранилище (ныне музей церковной старины и иконописи) находятся несомненно шедевры северного ваяния. Сборный характер Вологодского древнехранилища — сюда свозились деревянные статуи со всего севера — позволяет считать это собрание общесеверным. Но одному этому обстоятельству Вологодское древнехранилище является чрезвычайно ценным для обследования истории деревянного ваяния севера. Конечно, не так много в нем собрано памятников, но ряд их пока из всего известного нам материала должен быть отнесен к лучшим работам. Статуя „*Христа в темнице*" Вологодского древнехранилища несомненно лучшее произведение деревянного ваяния на эту такую распространенную и любимую тему. Обычное положение — сидящий человек

со склоненной и наклоненной вправо головой, изнеможенный, усталый, исхудавший, сосредоточенный в себе. Сильнейшее впечатление производит небольшая деталь в работе: „*Христос*" прикован к постаменту-на правую ногу повыше ступни надета массивная колодка. Этой деталью художнику ваятелю удалось достигнуть большого усиления своего замысла, подчеркнуть его, обнажить. На самом деле—какая трагедия, замученный человек, передыхающий между двумя муками, между двумя бичеваниями, истекающий горячей кровью, медленно и верно сочащейся из-под каждого зубца тернового венца—сидит прикованный, не может двинуться, ожидает начала новых мук и истязаний. Чувство покорности, терпения, готовности перенести безконечные страдания, поэтическое прощение „*врагам своим*" („не ведят бо, что творят") разлиты в этой прекрасной статуе с изумительной силой. Примитивно просто, архаично, условно выражена трагическая страница—легенда христианской истории. Пред нами статуя, произведение искусства, работа безыменного мастера, известный эпизод истории—по и только. Необходимо понять, почувствовать живую душу мастера, для которого „*Христос в темнице*" был виденьем в'яве, дорогой и ужасающей былью, потрясавшей и волновавшей его до слез и непередаваемого сочувствия. Только при таком близком, ни теплом, ни холодном, а раскаленном отношении к теме возможно было передать идеально—мудрый, спокойный образ страдальца. Внутреннее торжествовало над формальным, подавляло внешнее проявление души, сосредоточивало ваятеля на самом главном и важном—на общем обнаружении его замысла. Превосходный образец „*Богородицы*" со сложенными крест на крест руками на груди наоборот проникнут какой-то умиротворенной ясностью. Задумалась, загрезилась „*Богородица*", закрыла глаза, видит что-то прекрасное, лучезарное, не может удержать тонкой и приветливой усмешки на лице. Словно художник хотел дать образ Богородицы перед Благовещением, рассказать о спокойных и золотых днях, предшествующих трагической судьбе будущей матери „*Богородица*" представлена почти девочкой, спокойной, красивой.

Какое различие с „*Богородицей*" в Велико-Устюжской группе „*Не рыдай мене Мати*". В „*Богородице*" Вологодского древнехранилища и в „*Богородице*" ризницы Успенского собора в Великом-Устюге перед нами два звена трогательно-грустной повести о Богородице. Следует отметить, что русскому искусству, как и народу его создавшему, был ближе и роднее образ печалующейся Богородицы—матери, чем образ Богородицы радующейся, улыбающейся, образ Девы-Марии.

Видимо, тягчайшая историческая судьба самого народа русского накладывала известное однообразие на выбор его тем. Но как у самых несчастных и обреченных людей, над которыми словно тяготеет какой-то рок вечных огорчений и ударов судьбы, бывают минуты отдыха, передышки, успокоения, они даже смеются сквозь слезы, так и русское искусство, правда редко, создавало порою жизнерадостные, спокойные образы. Редкое „*ясное лоно вод*" в душе ваятеля, вылепившего „*Богородицу*" Вологодского древнехранилища удержало его более пристальное внимание на формах. Статуя не носит на себе никаких признаков примитивности—она сделана человеком, знающим строение человеческого

тела, умеющим извлечь из благодарного материала — дерева — нежного, мягкого, податливого — все — и благородный наклон головы влево, линию плеч и особенно превосходные, тонкие, летящие, воздушные одежды с мягкими складками. Тончайший силуэт статуи запоминается навсегда. Благодушная, добродушная „*Богородица*“ Вологодского древнехранилища может быть названа нашей „*русской Мадонной*“. Превосходен полурельеф красного „*Николы в фелони*“.

Заслуживает внимания „*Христос в темнице*“ в музее Вологодского общества изучения Северного края. Грубоватый, примитивный, упрощенный он близок все же к „*Христу в темнице*“ Вологодского древнехранилища по идее страдания, удачно выраженной и рассказанной. Слишком безусловно не обследовано деревянное ваяние севера, много еще статуй неизвестных никому находится на местах, но первые же попытки собирания их в музеях и в древнехранилищах уже дали не мало интересных и ценных памятников искусства. Раскиданность статуй по самым отдаленным уездам, погостам, монастырям указывают на очень широкое распространение деревянного ваяния на севере. Это искусство также, как зодчество, как иконопись, видимо, было искусством безымянным, общенародным. Необходимо собрать в музеи по возможности все деревянные статуи и тогда картина одного из творческих проявлений народа будет явственнее, показательнее, будет возможна более исчерпывающая и убедительная сводка усилий северных мастеров. Деревянные статуи уже ненужны, уже давно от них отвыкло население, пережило их, они отслужили и потеряли обаятельную силу. Огромное значение имеет для изучения истории культуры, истории искусства та обстановка, в какой жил и живет памятник, но так как у населения такого понимания нет и не может быть, лучше вырвать памятник из этой обстановки и сохранить его в музее, чем ждать, пока он погибнет от невнимания. Тем более это нужно сделать, что даже случайный обзор случайных памятников ваяния на севере показывает несомненную самобытность, силу его, одну из страниц народной художественной летописи севера.

В деревянном ваянии северных статуй мы проследили некоторое сюжетное влияние южной России. В родственной области — в ваянии „*резных икон*“ путь уже иной, хотя, например, псковские летописи впервые говорят о резных иконах под 1540 годом и называют их привозными, но очень характерно то, что псковичи обращаются в Новгород и спрашивают у епископа Макария совета, как поступить с ними. И епископ Макарий дает ответ. Значит Новгороду они уже были знакомы и не вызывали там никаких недоумений. Знаменитый новгородский амвон или так называемую „*халдейскую пещь*“, о которой говорит современник под 1533 годом, являющуюся высоким образцом новгородского вательно-резного искусства относят к XVI столетию. С таким же правом можно считать амвон и более ранним.

Во всяком случае резное дело было известно Новгороду до создания амвона, который указывает уже на значительную высоту определенной культуры, возможную только после продолжительной работы. Всякому искусству, как гениальным драмам Шекспира, непременно предшествуют хроники. Пред появлением новгородского амвона были проме-

жуточные памятники ваятельно-резного ремесла по дереву. Всегда или по большей части резное дело—миниатюрное, тонкое, капризное, хрупкое, та позднейшая, затейливая резьба на гражданской стройке севера указывает на несомненную любовь народа к украшению резью, появившуюся не сразу, а вследствие долгого бытования. В Новгороде была резная миниатюра, которая пришла и на север вместе с новгородскими переселенцами. Вот почему в сохранившихся памятниках иконного резного дела на севере бросается в глаза неповторимая нигде и никем оригинальность происхождения, замечательная виртуозность и высокое мастерство. Резное, кропотливое, ювелирное дело требует неослабевающей настойчивости и терпения безграничного и всеобъемлющего. Где же было, в каких других условиях найти большую подготовленность для такой работы, как не на севере? Злобная и могучая северная природа воспитала северного человека, вместе с тем и ваятеля, его непреклонный характер, силу воли, непререкаемое упорство в достижении своих замыслов и усилий. На этой благодатной и редкой почве развилось редкое резное мастерство. Кое-что дошло от него, но и того, что имеется, достаточно для самых взыскательных выводов. Безграничная выдумка, смелость, головокружительное воображение и вместе простота, примитивность переплетаются и соединяются, как нити павлики.

Возьмите резной образ Иоанно-Предтеченского монастыря в Великом-Устюге „*Воздвижение Креста*“. На фоне разрез пятиглавого храма, огромный крест в средине, поддерживаемый двумя епископами, по бокам епископов четыре фигуры, все заключено в красивый орнамент из плодов и листьев. По композиции и сюжету эта резная икона является копией с живописных икон, только более упрощена и схематизирована. Влияние иконописных традиций чувствуется почти во всех резных иконах. Названная икона чрезвычайно красива и хороша каждой своей линией, каждым нажимом простого ножа, которым она была безусловно вырезана, характеристикой и индивидуализацией каждой резной фигуры, листика, плода В церкви села Кривого Архангельской губернии Холмогорского уезда находится резная икона „*Георгия Победоносца*“. Икона сложная по замыслу и воображению. Георгий на белом коне, взметнувшись на воздух поражает извивающегося крылатого дракона, над головой Георгия маленький летящий ангел держит корону—венчает его подвиг. В правом углу иконы башенки теремки—жилище княжны, отданной на съедение дракону. Чудесная икона, также идущая по сюжету и композиции от иконописных традиций, но, конечно, с неизбежными отступлениями, вызываемыми резьбой. Очаровательен белый игрушечный конь, такой маленький, но благодаря мастерству исполнения, кажущийся монументальным, столько в нем живого стремления вперед, как бы горячего скача, силы и задора. Особенно удался мастеру—резчику извивающийся в предсмертных муках дракон, жаждущий вырваться, поразить, растерзать врага. Прелестны причудливые башенки-теремки с решетками, окошечками и балконами. Мы знаем, как трудно было древнему зодчему сделать „*причелину*“, как он был скуп и как совершенная необходимость заставляла его приниматься за дело украшения, то какие же невыразимые трудности должен был перенести и испытать резчик иконы

Вологда. Скулябинская богадельня.

Барский дом в „Покровском".

Вологда. Барский особнячок на Бестужевской улице.

Барский дом в „Покровском".

„Георгия Победоносца"? Исключительная любовь к своей работе, вдохновение—все одолевающее и побеждающее, религиозный экстаз придали ему силу в прекрасном поединке искусства. Он окупил свои труды, потому что создал замечательно красивое произведение, так радующее всякого, кто видел и любовался им, сочувственно рассматривал и удивлялся *„дарам человека"*.

Превосходные резные деревянные иконы находятся в Сольвычегодске—этой родине северной миниатюры. Любители-гурманы Строгановы интересовались искусством во всех его проявлениях, но, судя по Строгановской школе иконописи, они безусловно имели наибольшую склонность к миниатюре. Естественно, Строгановы делали заказы своим мастерам на деревянные резные иконы, как на одно из ответвлений миниатюры. По известным уже причинам—хрупкости деревянных резных икон—дошло до нас, к сожалению, немного Строгановских резных икон, но сельским церквам встречаются резные иконы неособенно часто и, надо сознаться, редко среди них попадаются такие мастерски исполненные, как икона Иоанна-Предтеченского монастыря в Великом-Устюге или *„Георгий Победоносец"* в церкви села Кривого Архангельской губернии Холмогорского уезда. Чаще они грубой ремесленной работы. Много встречается среди сельских церквей киотов со вставленным *„Распятием"* и с предстоящими резными ангелами у подножия креста. В кладовых при церквах, где свалены обыкновенно бывают древние иконы, напикадила, лампады, старые книги и клировые описи иногда с изумлением остановишь глаза на каком-нибудь полугнившем куске деревянной резьбы.

Каким-то чудом, среди кажется общей гибели резного миниатюрного деревянного искусства, сохранился почти в полной сохранности и великолепии положительно удивительный памятник северной резьбы. Никому почти неведомый он дожил до нашего времени, уберегенный счастливой случайностью. Находится он в городе Вологде в Иоанно-Богословской церкви, что за Ленивой площадкой. Чудесно его происхождение. Как он появился тут, когда, при каких условиях и обстоятельствах? Кому он принадлежал первоначально? Медные наугольники, имеющиеся на двух досках сзади, как бы указывают, что когда-то он складывался и перевозился с места на место. Каменная маленькая церковь, выстроенная в половине XVIII столетия, не привлекающая своим архитектурным видом, бедная, в нищенском приходе, на окрайне города, где еще так недавно редкий прохожий плелся мимо по дороге да реяли одни ласточки вокруг колокольни,—хранит поразительный шедевр резьбы. Эта *„забытость"*, заброшенность, может быть послужила искусству лучше, чем служат ревнивые и страстные охранители старины. Так часто бывает: словно какая-то общая судьба предопределяется большим памятникам красоты. Сколько было открыто, найдено их в местах, где никогда никто не мог предположить, чтобы могли оказаться нетленные образы творчества.

Несколько лет назад открытие в Ферапонтовом монастыре росписи несравненного нашего мастера Дионисия, разве не было такой потрясающей находкой? Сколько ученых, художников со случайными и опре-

деленными целями посещали Ферапонтов монастырь, но только острогла́зый В. Т. Георгиевский усмотрел на софите северных дверей надпись *„Дионисий со чады"* (как вздрогнул наверное!) — и так было открыто высочайшее достижение русской иконописи. Поэтическая случайность, легендарная неожиданность при находках памятников искусства уже давно трогала и волновала души художников. И позволю себе привести стихотворение нашего поэта пушкинской плеяды Е. А. Баратынского, в чудесной музыке стихов выразившего эту глубокую упоительную сказку жизни, равно охватывающую и Италию с ее тайнами и наш неведомый север.

Близ Пизы, в Италии, в поле пустом
(Не зрелось жилья на полмили кругом)

Меж древних развалин стояла лачужка,
С молоденькой дочкой жила в ней старушк

С рассвета до ночи за тяжким трудом,
А всетаки голод им часто знаком.

И дочка порою душой унывала;
Терпеньем скудея, на Бога роптала.

«Не плачь не кручинься ты, солнце мое! —
Тогда утешала старушка ее.

«Не плачь, переменится доля крутая;
Придет к нам на помощь мадонна святая.

Да лик ее веру в тебе укрепит:
Смотри, как приветно с холста он глядит!"

Старушка смиренная с речью такою
Бывало, крестилась дрожащей рукою.

И с теплою верою в сердце простом,
Она с умиленным и кротким лицом

На живопись темную взор подымала,
Что угол в лачужке без рам занимала.

Но больше и больше нужда их теснит;
Дочь плачет, старушка свое говорит.

С утра по руинам бродил любопытный,
Забылся, красе их дивясь, ненасытный.

Кров нужен ему от полдневных лучей:
Стучится к старушке и входит он к ней.

На лавку садится пришлец утомленный;
Но вспрянул картиною вдруг пораженный.

«Божественный образ! чья кисть это, чья?
О, как не узнать мне! Корреджий, твоя!

И в хижине этой творенье таится,
Которым и царский дворец возгордится!

Старушка, продай мне картину свою,
Тебе за нее я сто пиастров даю".

—Синьор, я бедна, но душой не торгую;
Продать не могу я икону святую—

„И двести даю, согласися продать"
—Синьор, синьор! бедность грешно искушать.

Упрямства не мог победить он в старушке
Осталась картина в убогой лачужке.

Но скоро потом по Италии всей
Летучая весть разнеслася о ней.

К старушке моей гость за гостем стучится,
И, дверь отворяя, старушка дивится.

За вход она малую плату берет,
И с дочкой своею безбедно живет.

Прекрасно и чудно, о вера живая!
Тебя оправдала Мадонна святая.

Памятник Иоанно-Богословской церкви мы, конечно, и не думаем сравнивать с Корреджио и весить его на весах, с грустью и сожалением не досчитывая нескольких золотников на своей чашке, нет, мы только желали отметить странное явление игры судьбы, которое происходит с замечательными памятниками творчества. Но что же такое представляет собою сокровище, убереженное Иоанно-Богословской церковью? Это ежемесячные, ежедневные резные „*святцы*" на двенадцати (отдельно для каждого месяца) кипарисных досках небольшого размера (20 сантиметров длины, 16 сантиметров ширины). Сотни (больше тысячи) миниатюрных фигурок (три сантиметра в длину) расположены рядами по горизонтали. Каждый ряд отделен от другого небольшой гладкой гранью. Ритмически правильно бегут эти продольные грани от одной доски к другой и не мало способствуют усилению впечатления от прекрасной композиции „*святцев*". Каждое „*денное*" клеймо отъединено от другого тоненькой гранью, вырезанной в виде елочки. В верхней части каждого клейма вырезаны рельефом наименования празднования святого или его жития. Колоссальная, гиганская работа, к тому же выполненная с неисчерпаемым вдохновением и виртуозностью. Ничего однообразного, повторяющегося, каждый святой совершенно индивидуализирован, особ и непохож на другого. Даны не только миниатюрные фигуры святых. На ничтожном пространстве около того или иного святого почти иглой вырезаны наиболее важные моменты из жития святого. Это буквально резные Четьи—Минеи. Мастер-резчик с безграничной смелостью около некоторых святых воспроизвел сцены порою совершенно натуралистического свойства, например, в „*Обрезании Господнем*" (празднуется 1 ян-

вари), открывающем *„святцы"*, представлено обрезание *„в натуре"*—на руках у Богоматери голый младенец, на коленях перед них стоит человек, совершающий обрезание; *„Мария Египетская"*—(празднуется 1-го апреля) представлена обнаженной, смущающейся своей наготы, какой-то старец протягивает к ней ее одежду; в *„Зачатии Анны"* (празднуется 9 декабря) представлены две фигуры слившиеся в тесном *„подчеркнутом"* объятии. По этой любви к рассказу, к повествованию и натуралистическим наклонностям в полном соответствии с духом времени *„святцы"* несомненно относятся к концу XVII столетия или к началу XVIII, что значения (по различию) особенного не имеет. На обратных сторонах двух досок есть чернильные надписи *„сии святцы"* и цифра *„26"*, дальше только темные знаки чернил, совершенно не поддающиеся чтению. Судя по начертанию букв и по обыкновению, например, строгановских иконников в XVII веке подписывать иконы чернилами на обратной стороне доски - эта неуловимая для глаза подпись на *„святцах"* как бы определенно указывает на конец XVII столетия.

Настолько ошеломляющее впечатление производят эти *„святцы"*, что диву даешся—каким же надо было обладать дарованием, чтобы создать такой многосотенный собор святых, любовно вырезав каждую фигурку, тщательно отделав ее, наряднв в самые разнообразные одежды святых, требующиеся *„житием"*. Особенно поразительны по работе сложные *„жития"*. Вот редкий сюжет *„Обретение мучеников во Евгении"* (празднуется 20 февраля). На фоне вырезан рельефом чудесный сказочный город с башнями, с прекрасными куполами храмов.

В *„Мучениках Севастийских"* (празднуется 9 марта) прельщает интереснейшая композиция двадцатиглавой короны, вознесенной над мучениками в форме охраняющей *„сени"*. В *„Поклонении вериам апостола Петра"* (празднуется 16 марта) изображен очень стройный и трогательно внимательно вырезанный частокол тюрьмы. В *„Сретении Владимирской иконы"* (празднуется 23 июня) на фоне красивое нагромождение зданий города, хоругвей, икон, крестного хода, идущего народа. Прекрасен *„Иоанн Воин"* (празднование 30 июля), обычно изображаемый в бранных доспехах и с крестом в руке, прямо глядящий на зрителя, по оригинальному приему резчика, представившего его в движении с развернутым, развевающимся, в густых складках тяжелым больным знаменем. Вот, так любимый русской иконописью *„Георгий Победоносец"* (празднуется 23 апреля). В основе резьбы иконописный подлинник. Прелестно вырезанная микроскопическая лошадка, на ней разящий дракона Георгий, молящаяся, вся трепещущая фигурка княжны, на заднем плане условно вырезанный, схематизированный дворец, в окне которого, в коронах помещены отец и мать (царь с царицей), ждущие развязки трагедии. Наибольшей удачи добился мастер-резчик при передаче *„праздников"*. Словно иконописное умение, всегда самое совершенное при живописи *„праздников"*, идеальное по композиции и осмысленной проработанности сюжета, помогло и резчику в *„праздниках"* достигнуть особо выгодных результатов.

Прекрасный резчик Иоанно-Богословской церкви был действительно особым явлением в истории ваятельного искусства не только севера, но,

быть может, и России. Он, быть может единственный, как единствен Дионисий в новгородской иконописи. То, что „*святцы*" принадлежат работе одного мастера это чувствуется по приемам работы, по характеристикам лиц, по особой тщательности выделки резных одежд на всех досках. Памятник Иоанно-Богословской церкви вне всякого сомнения первоклассное художественное произведение первоклассного безыменного мастера. Будь только одна эта работа, то и тогда северное деревянное резное искусство служило бы прямым указанием на когда-то замечательное ваятельное мастерство, развивавшееся на севере, на присутствие больших художников здесь, способных создавать такие вещи. В глухом алтаре в матово-золотом киоте одна за одной поставлены резные доски, за ними был уход, они сохранились прекрасно (за исключением двух фигурок в ноябрьских „*святцах*", полусожженных упавшей на них восковой свечкой), но все же интересы русской культуры настоятельно требуют, чтобы это изумительное произведение старины было перенесено в какое-либо музейное помещение. У причта, к резным „*святцам*" интерес, как к церковной достопримечательности, у нас должен быть интерес, как к драгоценности всей истории русской резьбы на севере — и даже больше — к редчайшему памятнику всей России. Пусть они украсят музей иконописи и церковной старины.

Кроме резьбы по дереву почти на крайнем севере России, в Холмогорах, в Холмогорском уезде в XVII веке развилось высокое искусство резьбы по кости, не имевшее себе соперников в остальной России. Так природные условия служат искусству: деревянная резьба была распространена по всему северному краю, ибо весь край переполнен деревянным материалом, резьба по кости сосредоточилась на сравнительно небольшом пространстве вблизи от Белого моря, поставлявшего моржевую кость („рыбий зуб"). Холмогорские мастера пользовались известностью по всей стране, вызывались в Москву и, можно думать, что большинство резьбы по кости, сосредоточенной по русским музеям и по частным собраниям, вышло из Холмогор. Несомненно наша северная резьба по кости расходилась и за-границу. Необходимо принять во внимание оживленные по тогдашним временам торговые сношения Московии с Западом, совершавшиеся через Вологду, по Сухоне и Северной Двине с главной пристанью в Холмогорах, начавшиеся еще во второй половине XVI столетия. В Холмогорах — главном складочном месте для заграничных товаров — постоянно жили иностранцы в XVI, XVII и XVIII вках. Холмогорские мастера, кроме резьбы по моржевой кости, резали по слоновой кости, которую им несомненно доставляли из Европы. Очень возможно, что привози слоновую кость и увози холмогорскую резьбу по кости, иностранцы способствовали техническому развитию мастерства, доставляя холмогорским резчикам более совершенные инструменты для резьбы. Это тем более понятно, что технически Европа всегда была впереди России, в этом ведь и доныне существенное различие культуры Запада и Востока.

История резьбы по кости, наименее известная область нашего искусства, она совершенно не затронута изучением, не произведено даже никакого собирания материалов, да и откуда быть им, раз это удиви-

тельное искусство расцвело на крайнем севере, за тысячи верст от центров грамотности и просвещения, в деревне, не имевшей по тем временам наверняка человека, умеющего читать, кроме д'ячка. Обилие памятников резьбы по кости, их разнообразие говорит о целых резных мастерских, существовавших в Холмогорском крае. С появлением новгородцев – Строгановых на Вычегде и Северной Двине, а за ними в Великом Устюге – богатых и знатных новгородцев – Дубровиных, Свиньиных, Водолеевых, Бояркиных, Галкиных, Чевыкаловых, Беляевых, Прескодеевых, Губиных и др. резное дело расширяется, резчики появляются в Сольвычегодске и Великом Устюге. Так как холмогорское население по своему происхождению также идет из Новгорода, то есть все данные предполагать, что среди переселенцев – новгородцев были резчики по дереву, которые принесли с собой свое деревянное резное мастерство и постепенно перешли в своей работе на новый материал — кость. Какими же другими путями могло появиться в этом убогом и забытом краю столь совершенное резное искусство, откуда? Новгород с его развитой культурой, с его великим искусством, его сыны являются основоположниками резного мастерства по кости. Финские народцы, первоначально населявшие Холмогорский край, едва ли знали резное мастерство по кости. Колонизация севера, быстрое исчезновение финских племен, частью перебитых, частью смешавшихся с пришельцами, явно указывают на низкий культурный уровень — туземцев. Из общей колонизации России, в ее темпе, видим явление тождественное с северной колонизацией — славяне были в ее начальный момент культурнее колонизуемых. Положим и первобытный дикарь украшал свою пещеру, но едва ли он занимался тончайшим ювелирным совершенным делом резьбы по кости. Неизбежный выход необходимо сделать тот, что холмогорские резчики не могли учиться у финских народцев. Но может быть — резьба по кости появилась под влиянием завязавшихся торговых сношений с Западом, пришла оттуда, привезенные оттуда образцы вызвали пробуждение художественной стихии у холмогорского населения? Если бы было так, то, конечно же, в памятниках резьбы по кости нельзя было бы не усмотреть влияния Запада – а его нет, резьба совершенно оригинальна и неповторима.

В XVIII веке, когда на Север проникло южное ваятельное искусство через епископов – южан – на севере появились шиферные и каменные крестики, панагии, иконки и другие изделия религиозного и церковного быта, в свою очередь забытовавшие на юге из греческой Корсуни, в резьбе по кости в Холмогорах несколько отразилось это искусство. Резчики прибегли к некоторой барочной затейливости и усложненности в работе. Но это уже новое время, отгулы международного стиля барокко, от которого не укрылся кажется ни один вершок земли Западной и Восточной Европы. Для истоков, для первоначального развития и происхождения резного искусства в Холмогорском крае это влияние следовательно никакого значения не имело и не могло иметь. Единственным влияющим центром был, повидимому, Великий Новгород, протянувший свою державную руку не только политически на Холмогорский край, но и в области художественной культуры, в области резного искусства. Так огромна и всеобъемлюща роль новгородского искусства на севере.

Будущие подробные исследования, почти с достоверностью можно сказать, выявят картину влияния не только для севера, но и для России Новгорода и его искусства и тем сделают для нас неоценимое ее и дороже и значительнее.

Резные иконы на кости, крестики, панагии, складни, блюда, оклады с человеческими фигурами по большей части разошлись по России и на местах их выделки остались только единицы. В этом смысле только город Сольвычегодск до сего дня остается нашим северным музеем. В ризнице Благовещенского собора находятся дивные резные на кости маленькие иконы, диптихи и триптихи, крестики, панагии и проч. Все эти работы почти без всякого исключения сделаны с такой тщательностью, с таким художественным вкусом, с такой вдохновенной одаренностью, что очаровывают, приковывают к себе, манят и несказанно изумляют. К тому же—они заключены в такие обрамления, оклады, украшены чеканом, филигранью, драгоценными камнями, чернью, перламутром—и так все это горит, цветет, блестит, что невольно в светлое чувство радости закрадывается горесть на наше тусклое, однообразное, темное и черное время, когда отмерла, исчезла в народе необыкновенная любовь предков его к украшению всех предметов окружающей обстановки от самых простых, обыкновенных обслуживающих *мелочи и будни дней* до высоких, как бы праздничных, нужных для глаза в минуты отдыха и молитвы.

Вот малюсенькая ладонка с костяным образком—постоянная спутница кого-то в дальней северной, лесной дороге, носимая на груди, у сердца, всегда теплая и родная, интимная, почти не видящая света—но сделана она с изумительным мастерством, ясностью, выразительной отчетливостью и красотой. Мастер—резчик, делавший ее, богомольно служил красоте, одной красоте, он не мог разделять жизни на явления важные и маленькие, явные и интимные, для его творчества они были равноценны, равнозначны. С одинаковым усердием этот мастер и молился и резал крохотную ладонку—и то и другое было важно, было делом его жизни. Только внутренней душевной полнотой, гармонией духа, поисками каждый резок сделать красивым, ласкающим, пленяющим можно объяснить то веяние красоты, которое струится от его совершенных работ. Взглянем на диптих в резной серебряной рамке с изображением воинов-мучеников Федора и Димитрия на левой створке, Григория и Андрея Стратилата на правой. Прямо и стройно стоят воины-мученики в полных боевых доспехах, в панцырях, в щитах за плечами, с копьями в левой руке, в широких плащах. У Федора и Димитрия в правых руках высоко поднятые костяные кресты, Григорий и Андрей Стратилат сложили пальцы правых рук для крестного знамения и вознесли их в уровень плеча. Как трогательны эти символы креста и военной брани одежд! Четыре фигуры безконечно изящные, истонченные, живые в своем движении, идеально врезанные в небольшое белое пространство, одетые в грозные, чеканные, литые, словно звенящие панцыри, смягчаемые мягкими складками плащей—они стоят как бы на часах у искусства, поют звонкую славу красоте формы. Удлиненность пропорций фигур, их элегантность, мудрая простота выражения, замысла

художника, простая и ясная подсказывают о живучих новгородских традициях, так явно обмолвившихся здесь. По именам святых на диптихе, считая диптих заказанным кем-либо из рода Строгановых, их можно относить к половине XVII столетия, когда одновременно жили Федор, Андрей, Григорий и Димитрий Строгановы.

Стилистически, однако, диптих близок к началу XVII столетия, к расцвету „*Строгановских писем*". Тут налицо во всей вероятности обычное запаздывание и продление укоренившихся форм. В триптихе, более сложном, с изображением „*Воскресения Господня, собора Архангела Михаила, Усекновения Главы Иоанна Предтечи и Благовещения*" безусловно меньшее мастерство, но как прекрасна средняя часть триптиха—„*Собор Архангела Михаила*"—этот поднимающийся венок голов ангелов и волнистые линии крыльев, протянутые руки ангелов, держащих в центре круглый медальон с поясным рельефом Христа, висящие и спадающие с протянутых рук плащи, вкомпанованность в пространство. Интересно соединение на одной (правой) стороне триптиха „*Усекновения*" и „*Благовещения*", кстати сказать выполненных очень примитивно и условно резчик никак не мог справиться с человеческими фигурами, линий архитектурный пейзаж удался ему. Не менее условно передано „*Воскресение*" на левой стороне, за исключением превосходной коленопреклоненной фигуры старца с протянутыми вперед руками на переднем плане. Во всей фигуре столько жизни, столько движения вперед, столько восторженного выражения и благоговения, обращенных к воскресающему. Весь этот триптих по странному соединению—Воскресения, собора Архангела Михаила, Усекновения и Благовещения производит ослабляющее впечатление, ибо чувствуется несоединимость, случайность замысла художника. Быть может, триптих вообще не существовал раньше, а три разных иконки почему-то и кем-то соединены были впоследствии в триптих. Несомненно среднюю часть триптиха—„*Собор Архангела Михаила*" вырезал мастер крупный, знающий свою силу и ни в коем случае он не работал над боковыми сторонками, где как бы безыменный резчик только еще учился мастерству.

„Пред нами небольшой диптих с изображением Распятия в одной части и Спасителя на престоле—в другой. Скромна его обычная рамка и спокоен богатый рельеф. В глубине за Распятием есть воздух: легкие очертания городских стен, высокие башни и толпы предстоящих—это различные плоскости пространства, еще более убедительного при взгляде (?) поднятых вопами древок копья и трости. Мастер этих образков обладал великой силой убедительности, и мы с нескрываемым волнением следим за ходом его резца, такого простого и скромного, но так много говорящего глазу и сердцу. Другой образок того же диптиха говорит об иных задачах, о других творческих стремлениях. Печать исключительной декоративности и орнаментального богатства лежит на нем. Все мысли мастера и движения его руки сосредоточены на красоте очертаний, на заполнении плоскости соответствующими формами. Композиция образка весьма любопытна. Красивый широкий трон в круге небесного свода. Четыре конца света и четыре символа евангелистов. Реющие вокруг херувимы и серафимы. И спокойно величественная фи-

Вологда. Угловая башня Кремля. (1671—1675).

Вологда. Внутренний вид Кремля.

Вологда. Части архиерейского дома.

Фасад дома в „Покровском" со двора.

Галлереи при кладовых в Прилуцком монастыре.

гура восседающего на троне Владыки мира в трех изображениях: прообраза Христа, Христа-младенца и взрослого мужа" (Н. Макаренко. У Соли-Вычегодской. Изд. Свободное искусство).

Подобно маленьким ладонкам-подорожникам с особой любовью и изощренным вкусом северные резчики работали над панагиями и крестиками, вырезая бесчетное число раз пригножденное тело Спасителя. В ризнице Благовещенского собора несколько десятков их — одинаковой художественной ценности и достоинства. Замечательные резчики по кости только частично отдавали свои силы церковным и религиозным заказам, большую часть работ они выполняли в светском, обиходном, бытовом духе. Из Холмогорских, Сольвычегодских и Велико-Устюжских мастерских выходили украшенные резьбою по кости — ларцы, шкатулки, кубки, братины, гребешки, рамки для зеркал, подсвечники, чернильницы, ручки, набалдашники и проч., но они уже непосредственно относятся к прикладному искусству и, главным образом, дают памятники орнаментальной резьбы — плодов, листьев, трав... Искусство резьбы по кости просуществовало весь XVIII век, перешло даже в XIX век, частично живет сейчас, но оно уже потеряло свое былое мастерство. Может быть, где либо, в отдельном кустаре бьется художественный темперамент предков, но раз изменились вкусы в худую или хорошую сторону, прошлого не вернуть. В XVIII столетии оно начало глохнуть, как и весь северный край, переставший рассекаться великим торговым путем на запад после основания Петербурга, с вымиранием именитых людей Строгановых, в связи с нахлынувшими западными вкусами, воспринятыми столицами государства. В XIX столетии окончательный удар художественному резному делу на кости нанесло развитие в России промышленности, изготовление продуктов массового, машинного производства и, конечно, в первую голову притупление художественного чутья и вкуса в стране.

Однако, предыдущее многовековое безыменное активное творчество, неослабевающее горение на севере во всех областях искусства, прежде чем захиреть окончательно, еще раз вспыхнуло в лице единственного гениального ваятеля России Федота Ивановича Шубина (1740 - 1805). Север накопил в своих недрах столько художественного огня, так исключительно пропиталась искусством северная почва, что немудрено она дала стране огромного художника, подготовила его появление. Федот Иванович Шубин родился в 1740 году на родине М. В. Ломоносова от *„черносотною крестьянина"* Ивана Афанасьевича Шубного в Куроостровской волости Холмогорского уезда. Он был третьим сыном Шубного. Быть может, он был родственником Ломоносову. Из биографии М. В. Ломоносова мы знаем, что гениальный самородок выучился читать у соседа крестьянина Ивана Шубного. Не у отца ли Федота Иванович Шубина? Как это показательно и замечательно — в глухом, неведомом краю, в одной волости родились два гения! Не напрасно так славились холмогорские резцы по моржевой кости, заключившие ряд безыменных поколений рождением гениального ваятеля. Не сильнейшее ли это доказательство, не высшая ли это оценка всей значительности и значимости искусства холмогорских резцов? Страшно и поло-

жительно фантастично такое стечение благоприятствующих обстоятельств, которые на незначительном куске земли создают сонмы талантливых и одаренных людей, организуют как бы одну родовую семью, скапливают, сосредоточивают в ней бездну вкуса, мастерства, ума и, наконец, прорываются исключительными явлениями культуры. Не менее символично само происхождение Федота Ивановича Шубина от *„черносотного крестьянина“*. Великое безыменное народное искусство своему кровному сыну передало весь запас своей неисчислимой творческой энергии, копившейся веками. Отец Федота Ивановича, так же, как и Ломоносова, был рыбак. Видимо, лет с десяти Федот Иванович, пока не сказалось его призвание к ваянию, начал помогать отцу и братьям в рыбной ловле. *„Федот с измала, часто со своими старшими братьями Яковом и Козьмою, ходил в родное Белое море на рыбную ловлю“*. Трудное и опасное дело—ловля рыбы в Белом море и Ледовитом океане, требующее сноровки и ловкости, постоянные ветры, бури, туманы и суровая, торжественная, обледенелая природа, нескрываемая грозная правда ее, долгие зимы с лютыми морозами, то темные беспросветные недели, то озаряемые потрясающими северными сияниями на унылом Куроостровском острове против города Холмогор, несомненно наложили на будущего великого ваятеля незабываемый отпечаток, воспитали в нем железную волю и острый проникающе проницательный взгляд. Федот Иванович Шубин родился на 29 лет позднее М. В. Ломоносова. Безусловно в отроческие годы он уже знал о Ломоносове и, может быть, на впечатлительную душу мальчика—художника ничто так сильно не действовало, как рассказы о Ломоносове, о легендарной истории его жизни. Эти рассказы будили воображение, вызывали стремление к подражанию и не мало способствовали к воспламенению тайвшихся дарований. Федот Иванович уже с детства был привязан к ваянию: первоначально самоучкой он резал на рыбьей кости. В юношеских годах он, видимо, временно покинул свой Куроостровский остров и перебрался в Архангельск. В Архангельске, среди искусных резчиков, украшавших шкатулки, Федот Иванович научается резьбе, работает с ними и сознает свое призвание. Не раз невольное предчувствие наверно тревожило сердце мальчика и юноши стесненными чувствами ожидания, так изумительно выраженными Пушкиным в стихах М. В. Ломоносову:

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;
Мальчик отцу помогал. Отрок оставь рыбака!
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

Общая судьба, общий язык переживаний!

В 1758 или 1759 году, точно неизвестно, по следам своего земляка и, может быть, родственника М. В. Ломоносова, Федот Иванович Шубин с обозом трески отправился в С.-Петербург искать счастья. М. В. Ломоносов принял участие в своем земляке и пристроил его истопником при императорском дворе, указав графу И. И. Шувалову о скульптурных дарованиях Шубина. Но попадобилось два или три года выслуги истопником, прежде чем И. И. Шувалов 23 августа 1761 года

послал в придворную контору *„прошлогодию“* об истопнике Федоте Ивановиче Шубном, *„которой своей работой врезбе на кости и перламутре* (работал по перламутру Шубин наверное по поручению Шувалова в Петербурге. И. Е.) *дает надежду, что со временем может быть искусным в своем художестве мастером“* и просит его уволить из истопников *„для определения в академию художеств всодержание впротчим той академии ученикам. где надежно, что он время ненапрасно и с лучшим успехом в своем искусстве проводить может“*. 28 августа Федот Шубной, записанный Шубиным, становится учеником Академии Художеств по классу живописи, а затем переводится в скульптурный класс под руководство талантливого ваятеля Н. Жилле (1709—1791). Так игрою случая истопник императорского двора становится учеником Академии Художеств. Из прошения, поданного на Высочайшее имя после смерти Ф. И. Шубина вдовой его Верой Филипповной, урожденной Кокориновой (сестра известного архитектора Кокоринова), выясняется его деятельность в Академии Художеств за время его там пребывания и после окончания ее.

„Покойный мой муж,—пишет Вера Филипповна—*вслужбу поступил в Императорскую Академию Художеств в комплект учеником в 1758 годе (?)* (быть может вдова умышленно указывает неправильно год прибытия Ф. И. Шубина в Петроград, годом поступления в Академию, не желая вспоминать такую *„прозаическую“* работу своего мужа в молодости, как пребывание его в истопниках императорского двора. И. Е.) *и потом был награждаем 1761 года меньшою серебряною медалью и шпагою. 1763 за зделанный рисунок с натуры удостоен был большею серебреной медалью* (тема называлась: „Славная победа над турками и татарами под Азовом одержанная Его Величеством Государем Императором Петром Великим в 1696 году“) *1765 за композицию деланную в кабинетах. удостоен первой золотой медали с пожалованием в 14-й класс* (программа от 10 июля на сюжет: „Российские народы, обитающие в полуночных странах над озером Ильменем, имея над рекою Волховом славою и могуществом великий град именованный Новы градом и Гостомысла вельможу разумом и добродетельми украшенного князя и повелителя над собою; егда же сей муж видя начинающиеся великие междуусобия и многое нестроение в народе в лето от Рождества Христово 860-е в собрании всенародном предложил, да пошлют к Варягам и трием братий происходящих от крови Августа цесаря: Рюрика, Синеуса и Трувора, храбрых и мужественных к правлению над собою просят. Услыша новгородцы сего почтенного мужа разумной совет общенародно согласились, и избрав, первейших граждан в варяги послами отправили“) и назначен пенсионером в чужие края, куда в 1766 году (по П. Врангелю, в 1767 году) и отправлен на три года с положением на содержание по 400 рублей на год, которое время и прожил почти все в Париже, но между учением делал там многие бюсты и медальоны, скопил 90 лундоров, а в 1769 году отправился в Рим уже на своем коште, где также, как и в Париже, учился с прилежностью, и как в 1771 году прибыли в Рим граф Алексей Григорьевич и граф Федор Григорьевич Орловы, то по рекомендации

Ивана Ивановича Шувалова сделал он с обеих их бюсты, столь удачно, что весь Рим о искусстве его узнал, а потому Его Высочество Герцог Глочестерский посетить его изволил в мастерской, и увидя те бюсты, заказал ему оба сделать из мрамора и для себя, а по окончании отправить оные в Ливорну к консулу, что через полгода он и исполнил, получа за труды 500 секинов, в 1773 годе отправляясь в свое отечество, остановился на две недели в Болонии, познакомился с тамошнею Академией, а по вечерам лепил с натуры, где оставя свою работу, чрез несколько времени получил, будучи уже в Санктпетербурге диплом почетного академика оной, потом продолжая путь: чрез Турви, Монсинию, Савойю, Париж и Лондон, где пробыв шесть недель отправился на корабле в Санктпетербург и по приезде в оной явился в Императорскую Академию Художеств и к Президенту, а на третий день начал делать бюст бывшего вице-канцлера, князя Александра Михайловича Голицина, по окончании которого собрал он для смотрения всех академических господ художников по совету коих и выставил он тот бюст в Академию, послучаю ожидания в оную Ландграфиню, он единогласно был удостоен одобрения и особливо Фальконета, и помянутой Ландграфини расхвалила и блаженные памяти Государыне Императрице Екатерине Великой, по чему на другой день по Высочайшему повелению господин Президент и приехал тот бюст доставить во дворец, при чем был и он удостоен представления монархине и награжден золотою табакеркою с повелением делать бюст с Высочайшей ее Величества особы, а при том и повелено было никуда его не определять, а быть собственно при Ее Величестве. В 1774 году произведен он в академики, 1780 по имянному указу пожалован в колежские ассесоры, а 1785 по удостоению князя Потемкина награжден чином надворного советника и определен к Екатеринославскому университету, но Высочайше повелено было ему быть в С.-Петербурге и считаться при помянутом князе, в 1790 годе произведен Императорской Академией Художеств профессором и членом почетного совета, в 1801 пожалован коллежским советником, а 1802 годе начал отправлять ад'юнкт-профессорскую должность. Вподолжение службы его по Высочайшим именным повелениям, словесным и письменным сделаны им из мрамора многие бюсты значительных особ, пятьдесят восемь барельефов, изображающих великих Российских князей, императоров и императриц, статуи и барельефы в Мраморном дворце, напоследок статуя Екатерины Великой в виде Законодательницы, барельеф митрополита Гавриила, сверх того выучил он многих, как Российских, так и иностранных работать из мрамора, из коих уже двое академикамп" (Бар Н. Н. Врангель. Русский Музей Императора Александра III-го. Том II. С.-Петербург 1904 г.)

Из этого простого и без'искусного формуляра великого художника написанного близким ему человеком, стремящимся отметить каждый его успех в художестве, видим, что пятилетнее пребывание в Академии было удачным—Федот Иванович награждался *„меньшею"* и *„большею"* серебряными медалями, наконец, золотой, шпагой, чинами и, по окончании Академии, заграничной поездкой. Художник—помор живет в Лондоне, Париже, Риме, Болонне и Турине, много учится, наблюдает, вп

дит, безустанно работает... В Париже, где он провел большую часть заграничной командировки, в свободные минуты, он сделал, видимо, на заказ *„многие бюсты и медальоны"*. В архиве бывшей Императорской Академии Художеств (дело № 71, лист 1) находится письмо знаменитого Фальконета, автора *„Медного всадника"* в Петрограде, в лестных словах характеризующего будущего великого мастера и его работы в Париже.

„M. Cochin,—пишет Фальконет—Secretaire de l'academie royale de France m'écrit: vous rendriez un grand service à l'art et à M. Schoubin élève sculpteur, si vous obteniez qu'au lieu de le rappeler en Russie en l'envoyant à Rome. J'ai vu une figure de lui qui n'est point mal mais vous savez qu'on ne fait pas un sculpteur en trois ans. Il lui serait donc nécessaire d'étudier encore d'autant plus qu'il étudie avec fruit. Si votre Excellence me permet de joindre ma prière à la demande et au témoignage de M. Cochin, je puis vous assurer, Monsieur, que ce jeune sculpteur est celui en qui j'ai vu le plus de vraies dispositions et que ce serait arrêter ses progrès que de le rappeler avant qu'il eut vu l'Italie, sa bonne conduite dont vous avez des assurances d'ailleurs vous répond de lui autant que ses dispositions; ainsi j'ose me flatter que vôtre Excellence qui fait tant pour ses moeurs et pour ses talents, voudra bien avoir égard à la demande de M. Cochin et à la mienne. Je suis avec respect Monsieur de votre Excellence très humble et très obéissant serviteur Falconet. St-Pétersbourg, 1770". (Милостивый Государь! Господин Кошен секретарь Французской Королевской Академии мне пишет: Вы окажете неоценимую услугу искусству и ученику скульптору Шубину, согласившись с тем, что вместо возвращения в Россию следовало бы его отправить в Рим. Я видел одну из его фигур—очень недурное произведение, но Вы сами знаете, что нельзя сделаться скульптором в три года Ему следует еще поучиться, тем более, что он занимается с успехом. Если Ваше Превосходительство позволите присоединить к просьбе и удостоверению Кошена и мою личную, то я могу уверить Вас, Милостивый Государь, что этот молодой скульптор из числа тех, в ком я заметил все, свидетельствующее об истинных дарованиях и возвращение его раньше, чем он увидит Италию означало бы остановить его дальнейшее преуспеяние. Его прекрасное поведение, доказательства которого Вы имеете, отвечает за него наравне с его способностями. Льщу себя надеждой, что Ваше Превосходительство, которое так много делает для поддержки его таланта, окажет внимание просьбе моей и Кошена. Остаюсь с почтением к Вам, Милостивый Государь, и покорный слуга Вашего Превосходительства Фальконет. С Петербург, 1770 г.).

По биографической справке жены Федота Ивановича Шубина, он еще в 1769 году на *своем коште"* отправился в Рим. Письмо Фальконета как будто-бы задним числом стремилось оформить фактическое положение дела. В Риме Федот Иванович работал с тем же жаром, но уже с большим успехом. Двумя мраморными бюстами графов Орловых он заслужил настолько крупную известность, что герцог Глочестерский посещает его мастерскую и заказывает ему повторение этих бюстов. Уже отправляясь в Россию Федот Иванович останавливается в Болонии на две недели, по вечерам лепит с натуры в Болонской академии и,

за оставленную им там неизвестную работу, получает впоследствии диплом почетного академика Болонской академии. Жажда работы так огромна, ненасытна, что на третий день по приезде в Петроград Федот Иванович принимается за мраморный бюст вице-канцлера Александра Михайловича Голицына. Изумительно — прекрасный, сияющий бюст Голицына выставляется в Академии Художеств, вызывает одобрение, перевозится по желанию императрицы Екатерины во дворец для осмотра, художника представляют императрице, его жалуют золотой табакеркой, императрица заказывает ему свой бюст и повелевает состоять при ней. Но этими первыми успехами и заканчивается счастливая удача Федота Ивановича Шубина. Получивший одобрение знаменитого и влиятельного ваятеля Фальконета, учившийся в Париже у Пигалля, в Лондоне у Ноллекенса, Федот Иванович Шубин у себя на родине должен был растрачивать свой великий дар на борьбу с косностью, на завоевание положения и признания. Как это мучительно для художника, как непроизводительно и дико в истории нашей художественной культуры это роковое и бытовое явление! Крепкий ваятель-помор — наследник искусства холмогорских резчиков по кости, сохранил прирожденную силу упорства своих предков и для жизни и для искусства.

В эпоху необузданного увлечения классицизмом на Западе, а через него и в России, живший в центрах этого увлечения, учившийся у классиков, когда другие русские ваятели временно подчинялись своим учителям, копировали их мастерство, обезличивались, Федот Иванович Шубин полностью уберег свою художественную индивидуальность, подчеркнуто русскую, северную, своевольную и самобытную. Безусловно в самостоятельности великого ваятеля сказалась горделивая преемственность со сторой ваятельной культурой севера, замечательная черта художественной деятельности русского народа — заимствовать, перерабатывая и создавая свой *„норов"*. Связь ваятеля с прошлым северного ваяния прежде всего ясна в том преклонении его перед формой, красотой ее прежде и раньше всего, как мы тоже самое преимущественное служение форме чувствовали в диптихе воинов-мучеников ризницы Благовещенского собора в Сольвычегодске.

Маленькие, миниатюрные иконки на кости были всегда портретами, правда, реальное существование которых утверждалось в воображении поколений резчиков в образе живых и когда-то действовавших людей. Детские впечатления Федота Ивановича Шубина, обнаженная, грозная правда северной полярной природы залегли в его душе неумирающей данью. И так была пленительна красота этой природы, окружающей действительности, мира правды, что здоровому, ясному художнику — северянину, закаленному морем и стужей нескончаемых зим не за чем было (и непонятно) отрываться от родной земли к *„праху поэтического Рима"*, к населению своего творчества фантастическими виденьями. Когда по возвращении из-за границы Академия Художеств на звание академика предложила ему тему *„спящий Эндимион"*, Федот Иванович решительно отказался от нее, отказался от признания обязательным для себя *„духа времени"*, безплотных видений древности, мечтаний, претворения в реальные формы отвлеченного, несуществующего

реально образа. Федот Иванович Шубин в портретах бюстах деятелей Екатерины, в правде жизни находит свое призвание, свою любовь, свое художественное удовлетворение и счастье.

За всю свою долгую художественную жизнь, он только раз — два брался за чуждые ему внутренно сюжеты из истории и мифологии. Таковы барельефы „*Освобождение военнопленных*", „*Утро*" и „*Равнодействие*" (1780—1783 г.) в Мраморном дворце в Петрограде и бессмысленно испорченные ненужными поновлениями барельефы Троицкого собора Александро-Невской лавры (1787—1789). Реализм художника, его ясное представление о мире, как бы ощупывание острыми глазами существующего, отчетливое и яркое восприятие правды тела, лица, проявление их в движении, улыбке, радости и горе, может быть, в существенной мере об'ясняются его происхождением, практичностью помора, четким, будто зрительным сознанием и отношением к природе. В этом смысле у Ломоносова есть несколько интересных зрительно—ярких строк из юношеских наблюдений своей жизни, как бы приоткрывающих обнаженную, глубокую, реалистическую душу помора, созерцающую действительность без теней и прикрас.

„*Лопарки*,—пишет Ломоносов—*хотя летом, когда солнце не заходит, весьма загорают, ни белил, ни румян не знают; однако, мне их видеть наших случалось и белизне их девиться, которую оне салую свежую треску превосходят – свою главную и повседневную пищу*". Ничего больше, но образ запоминается, живет, дышет и полон резкой выразительности и правды существующего. Обладая таким „*миром в себе*", Федот Иванович владел необыкновенным мастерством в передаче его. Виртуоз резца, незнающий препятствий и преград со стороны материала (большинство его работ из мрамора), скупой на все лишнее, случайное, загромождающее основное и главное, он гениально просто проявлял и обнажал духовный трепет лица, характера, подлинную повесть о человеке и его сущности. Отсюда вполне понятно, по тем более и ценно, что художник в некотором роде находится в противоречии с веком, так любившем льстивую ложь, требовавшем от художника только изящного, красивого, пускай надуманного и несуществующего в действительности, долженствующего заменить грубое и живое и некрасивое правды жизни. Екатерина-законодательница вкусов эпохи так мучилась, так не любила своих портретов, неосторожно представлявших ее стареющей с сетью морщинок на лице и с побледневшим леском глаз. Правде бытия должна была противостоять нескончаемая каскка о вечной молодости и неумирающей красоте. Общий стиль эпохи — внутреннее отталкивание от всего неизящного, уродского и уродующего человека — живший в душе Федота Ивановича Шубина и его огромное эпическое мастерство уберегли творчество художника от забвения, дали ему возможность работать по своему, правдиво и верно природе. Вельможи и временщики, главные деятели царствования Екатерины, увековечены в их подлинном, непрукрашенном „*преданным без лести*" резцом великого холмогорского резчика.

Художественное богатство, оставленное Федотом Ивановичем Шубиным, весьма обширно: известно пока до шестидесяти работ, из которых

часть утеряна или погублена при переделках (барельефы на зданиях). Известны мраморные бюсты: графа А. Орлова (1771); гр. Ф. Орлова (1771) (оба бюста повторены для герцога Глочестерского); Екатерины Второй (1771) (шесть видоизменных с него повторений); Демидова (1773); князя А. М Голицина (1773); Барышникова (1778); князя Г. А. Потемкина (1791); Е. М. Чулкова (1792); М. В. Ломоносова (1793); бюсты неизвестных годов—Безбородко, Шварца, Голицина, Завадовского, графа П. Б. Шереметева, гр. Б. А. Шереметева, графини В. А. Шереметевой, графа Румянцева—Задунайского, графа Б. П. Шереметева, Чичагова, князя Орлова, князя П. М. Голицына (бронза); князя А. М. Голицина (бронза и мрамор); князя Ф. П. Голицына, И. П. Михельсона и его жены. Барельефные работы великих князей в Московской Оружейной палате, митрополита Гавриила (1792) в Троицком соборе Александро-Невской лавры, украшения для Мраморного дворца (и барельефы), барельефный портрет „неизвестной" в Петербурге у князя А. С. Долгорукого, барельефный медальон И. И. Шувалова в „Петровском" под Москвой и тринадцать погибших барельефов, бывших в старом Исакиевском соборе до замены его нынешним Исакиевским собором Монферрана. Статуй Федота Ивановича Шубина имеется одна: Екатерины Второй в Академии Художеств. В книге И. Яковкина „История села Царского" (С. П. Б. 1829 г., часть III, стр. 306) рассказывается, что Ф. И. Шубин занимался копированием и в 1789 году исполнил два бронзовых бюста Ахиллеса. В делах Архива Академии есть сведения об утерянной сейчас работе Шубина под названием „Пастушок греческой". Кроме этих произведений, в бывшем собрании М. П. Рибушинского в Москве, по сообщению покойного барона П. Н. Врангеля, из труда которого о Федоте Ивановиче, Шубине мы берем список работ ваятеля, находится гипсовый (подписной) бюст неизвестного лица, приписываемый не без основания Ф. И. Шубину. Мраморные и бронзовые бюсты-рассеяны по музеям и частным собраниям: в бывшем музее Александра III-го, Эрмитаже, Царскосельском Адмиралтействе, Академии Художеств, Зимнем Дворце, Большом Царскосельском Дворце, Румянцевском музее, Московской Голицинской больнице, в имении „Петровском" под Москвой, у П. Г. Дружинина, у П. П. Щукина в Москве, в имении „Кусково" под Москвой в имении „Дубровицы" Бронницкого уезда и в церкви села „Иваново" Невельского уезда Витебской губернии.

Из биографии Федота Ивановича Шубина мы знаем, что первоначально он был принят в Академию Художеств по классу живописи. Из работ его в живописи известны: автопортрет, портрет князя Ф. Н. Голицина, повторение этого портрета (в „Петровском" Московской губернии Звенигородского уезда), профильный портрет Екатерины Второй и карандашные портреты с нее же (1790 и 1794), находящееся в Эрмитаже.

В зале Совета Академии Художеств висит автопортрет Федота Ивановича Шубина с горькой складкой около губ, с прекрасным открытым лицом, с пристально и осторожно устремленными, как бы всматривающимися в морскую бурную даль серьезно—грустными зоркими глазами, так божественно понимавшими форму и безконечную красоту человече-

Внутренний вид комнаты в „Покровском"

Вологда. Лестница на хоры в Дворянском собрании.

Купол церкви в „Покровском".

Внутренний вид комнаты в „Покровском".

Обработка комнаты в „Покровском".

ского лица. Гениальные мастера—такие редкие дары природы, так их творчество всегда бездонно глубоко и совершенно, так неподражаемо и необыкновенно и многолико каждое проявление их творческих сил, что наибольшая трудность для исследователя определить—где вершина, самый крутой под'ем мастерства. Все, что выходит из их рук отмечено знаком высшего достижения,—в одном образе одно, в другом другое—равно удивительное и осиянное. Быть может, только на склоне лет, на исходе сил, в последние минуты утомления жизнью и искусством, гений слабеет и уже не слушаются его послушные доселе разум и чувства и мастерство, но ведь мы не можем не знать, что ряд великих поэтов, художников у *„пробового входа"* создали непревзойденнейшие памятники искусства. В гениальном творчестве возможны как бы обмолвки, случайности, но нет никогда остановок—путь открытый, полный тайного смысла и значения, он един с первого до последнего проявления. Таково творчество и Федота Ивановича Шубина.

Вот надменно усмехающийся спительный князь Потемкин—Таврический, дикарь, умница и оригинал, в белоснежном кружевном воротничке рубашки на мощной воловьей шее, в парике с густыми властными завитками волос; хитрый, прищуренный, подкрадывающийся, увитанный митрополит Гавриил (Шапошников) в пышной тяжелой митре; пышно простодушный и сметливый, скромный и знающий себе цену, в легкой материи, окутывающей плечи и торс, гениальный земляк Шубина—Михайло Ломоносов; пресыщенный, с огромной головой одутловатый князь Безбородко; с полураскрытыми напыщенными губами и великолепным овалом самодовольного лица генерал-майор и обер-полицеймейстер Петербурга при Павле, необузданно-грубый выдумщик всяких проделок Ф. М. Чулков; строгое, важное, умное, угловатое лицо бюста неизвестного из собрания П. И. Шукина в Москве; бронзовый, острый колющий князь И. М. Голицын; чудесная, в расцвете сил, холодная и слабая сердцем Екатерина—и наконец мерцающий весь, ясный, красивый с обворожительно брошенной на торс материей, в волнах воздушно-вздувающихся складок—князь А. М. Голицин. Чрезвычайное мастерство, редчайшее, смелое, свободное, правдивое и незавершимое ни от усмешек вельмож, ни от пресыщения их, ни от пренебрежения митрополитов, ни от царственно-капризной и прихотливой императрицы.

Современный пиита в плохих, но от всего сердца конечно составленных виршах, высеченных на могильной плите Федота Ивановича Шубина на Смоленском кладбище в Петрограде, довольно верно охарактеризовал гениального ваятеля:

Свет мрачные страны, где гении восстали,
Где Ломоносовы из мрака воссияли
Из Россов первый здесь в плоть камень претворил
И видом дышащих скал чувства восхищал.
Земные боги в них мир новый обретали,
Рим и Болония в нем гения венчали,
Екатерины дух, что нам открыл закон
Поверь—и под его рукою мрамор дышет,

Богиня кажется еще в нем правду пишет.
Но сей наш Прометей, сей наш Пигмалион
Бездушных диких скал резцом животворитель
Природы сын и друг, искусства же зиждитель
В ком победителя она страшилась зреть,
А с смертию страшилась умереть
Сам спит под камнем сим и к вечной славе зреет,
Доколь наставница — природа не истлеет!

Так понимали некоторые, только немногие гордое и чудное явление русского ваяния, воплощенное в образе потомка холмогорских резчиков. Большая же часть общества, государство, единственному своему русскому своеобычному и исключительно одаренному ваятелю, стоящему наравне с великими мастерами XVIII столетия Западной Европы — щедро отвели тусклую и горестную жизнь, с посягательствами на основное направление его творчества, с терзаниями бедности и художнического самолюбия. Академия художеств, впервые столкнувшаяся с ним по поводу предложенной ею темы на звание академика *„спящий Эндимион“* и побежденная им под давлением *„особых причин“* — заказа ему своего бюста государыней — затаила обиду. Всю жизнь идет глухая борьба эстетической рутины, узкой и ограниченной, вгнездившейся в Академию, с вольным полетом свободного художника, желающего работать по своему и признающего единственную оценку только свой *„высший суд“*.

„Ничего не может быть горестнее, — пишет он — *как слышать от сотоварищей: он портретной! И недоброжелатели мои думали тем себя возвысить, в чем и успели во время директоров, незнающих художеств“*. На склоне жизни — в 1794 году ему наконец присуждается почетное звание — профессора Академии. Ничтожество, всегда удобное, никого не раздражающее, не поднимающееся из общего уровня, торжествует в жизни, глушит и давит все сильное и независимое, ставит ему на каждом шагу преграды, засыпает его сонмом мелочей и мелких уколов, стремясь вывести из равновесия, причинить страдания, заставить снизиться, спуститься с высоты, быть, как все, покинуть гордое одиночество. Борьба двух художественных направлений — академического сухого классицизма и пышного реализма Шубина перемешивается с личными мотивами, с личными неприязнями, столь свойственными в общежитии гения и обыкновенных людей. Пятидесятп лет от роду, создав большую часть своих поразительных произведений, Федот Иванович Шубин принужден униженно писать своим недругам в Академию *„так что воистину не имею чем и содержаться, будучи без жалования и без работы“*. Через несколько лет, полуслепой, с женой и шестью детьми, живущий в своем небольшом доме — единственном сбережении всей жизни — он вдруг остается буквально на улице: пожар уничтожает дом и мастерскую со всеми находящимися на руках работами.

Этот случайный удар, видимо, произвел потрясающее впечатление. Великий художник, гордость искусства, живший уединенной и замкнутой жизнью, посреди образов, созданных им, потерял последнюю отраду жизни.

Пожар мастерской явился горестным концом трудной и буквально многострадальной жизни, только в начале как бы подразнившей Федота Ивановича Шубина мимолетным успехом.

Припоминая конец царствования Екатерины, неопределенное и колеблющееся время Павла, первое пятилетие царствования *„очаровательного сфинкса"* удивляешься, как в этот поразительно чуткий ко всякой красоте, период, в блестящие годы развития русского классицизма, мог оставаться в тени совершеннейший мастер-ваятель, как могло пройти незаметным ни для кого несчастие с ним, его катострофы ... Чрез некоторое время мы слышим униженно горький голос гения...

„Преклонность лет моих и соединенная с ними слабость зрения, немалое семейство и потеряние всякой надежды продолжать с выгодою питавшее меня художество— все сие привело меня в крайнее уныние"—сообщает он императору Павлу Первому Какая трагедия жизни, клеймо государству, в которых умирает старый, заброшенный гениальный художник, проработавший для славы отчизны сорок лет, умирает, оставляя беспомощной свою семью, умирает в бедности, приводящей его на смертном одре в *„крайнее уныние"!* Такой путь совершило северное ваяние, блистательно подготовив и вспоив в своей среде гордость нового периода русского ваяния, начавшегося в XVIII столетии, изумительного, самого величайшего ваятеля России—Федота Ивановича Шубина. Роль Севера и в этой менее ярко проявившейся художественной стихии русского народа становится ясна и заслуженна.

V.

Безконечное чувство красоты, огромный художественный вкус русского народа в равной мере, даже в большей, чем в зодчестве и иконописи, выразились в прикладном искусстве. Еще до появления русской государственности, еще в родовом и общинном союзе уже создавалась красота в вещах, необходимых в бытовых условиях жизни. Украшение жилья, окружение себя красивыми вещами, как бы обрамление красотой обыденных человеческих потребностей уследимы с самых первопачальных шагов древнейшей Руси: быт и его искусство предшествовали государственности. Предметы прикладного искусства, дошедшие до нас от VIII века, свидетельствуют о подражаниях византийским и арабским образцам, но несомненно исчезли, погибли в веках и неблагоприятных исторических условиях сотни вещей чисто туземного происхождения, вещей деревянных. В X и XI веках потребность в прикладном искусстве уже так велика, что предметы быта изготовляются не только в пределах натурального хозяйства, не только индивидуальным кустарем для индивидуальных личных потребностей — между делом, между другими очередными работами — но уже для массового потребления особыми специалистами-мастерами. В эту эпоху русские мастера работают так художественно и законченно, что вызывают удивление мастеров греков. Когда в Киеве были произведены раскопки Десятинной церкви, там были обнаружены даже остатки когда то существовавших при церкви художественных мастерских — стеклянных, гончарных, ювелирных и резного дела. В ряде древнейших русских городов были такие же мастерские. Потребности жизни настолько возросли, что их можно было удовлетворять только посредством мастерских. Конечно, на ряду со специальными мастерами — кустарями продолжали работать кустари только для себя. Вся до — Петровская Русь выступает перед нами чрезвычайно богатой своей художественной обстановкой, она буквально переполнена личным творчеством, проявившемся в одинаковой степени на предметах скромного жилья бортника или земледельца и в великолепных хоромах воевод, князей и царя.

В новых условиях жизни — в XVIII столетии и в первой половине XIX века декоративное чувство русского народа так же находит удовлетворение себе, хотя уже и не с такой яркостью, как в до — Петровской Руси. Даже до настоящего времени, даже при огромном массовом машинном производстве вещей, ни в каком родстве не находящихся с прелестными вещами былого ручного прикладного дела, по прежнему некоторая часть вещей производится кустарями с той только разницей, что кустарь работают не на массового потребителя, как было раньше, не для живого украшения быта, а на любителя, на собирателя, на музей. И в этих изделиях, хотя бы сергиевских кустарей или гончаров Кадниковского уезда, сохраняются отголоски прошедшего большого художе-

ственного дела в России. Вокругъ него былъ окруженъ красотой русскій человѣкъ въ своемъ прошломъ, въ своемъ интимномъ быту: держалъ ли онъ въ рукахъ рѣзную ложку, сидѣлъ ли на рѣзной лавкѣ, работалъ ли топоромъ, ѣхалъ ли въ роспискахъ саняхъ или въ телегѣ, шелъ ли въ церковь въ своей домотканой красочной одеждѣ, согрѣвался ли на изразчатой лежанкѣ, или ждалъ свою милую въ кокошникѣ и сарафанѣ у нарѣзныхъ воротъ—искусство скромное, какъ бы теплое, ласковое, домашнее было рядомъ съ нимъ, въ немъ самомъ, въ его привыкшихъ къ узору глазахъ. В этомъ смыслѣ нашъ нынѣшній бытъ не можетъ идти ни въ какое сравненіе со старинной: онъ сѣръ, уныл, скученъ, безкрасоченъ. Попытки влить въ промышленное изготовленіе предметовъ быта струю художественности, предпринимавшіяся въ послѣднее десятилѣтіе, кое что уже дали красиваго, но все же индивидуальная творческая работа кустаря будетъ незаменима никакой другой. В работѣ кустаря бьется пульсъ его души, такъ или иначе высказывается его вкусъ, техническое уменье, которое въ прикладномъ искусствѣ должно быть исключительно сильнымъ, тончайшимъ, ювелирнымъ, между тѣмъ какъ въ фабричномъ производствѣ, хотя бы и подъ присмотромъ художника и по его рисункамъ, множественность отпечатка, множественность повторенія неизмѣнно накладываетъ оттѣнокъ мертвенности на предметъ, какъ бы марку металлической машины, ее искусственно приведенныхъ къ жизни мертвыхъ рычаговъ. Страстно любя красоту окружающихъ вещей древняя Русь проявила очень высокую технику въ ихъ производствѣ, порою совершенное, неподражаемое мастерство.

Все эти предметы домашняго хозяйственнаго и церковнаго обихода изъ дерева—пяла, прялки (копылы), набплки (батаны), донца, свѣтцы, столы, столешницы, скамьи, лавки, коники, поставцы, кровати, швейки, люльки (зыбки, колыбели), стульчики, полки, киоты, шкафики, запоры, ковшп, ложки, рамки, вальки, трепала, гребни, скобкари (скопкари), солонки, божницы, блюда, ларцы, ендовы, братины, игрушки—кони, фигуры птицъ, коровъ, медвѣдей, лошадей и пр. ступки, кружки, сундуки, крышки отъ сундуковъ, сани съ спинками, дуги, клещи, салазки, телеги, пристежъ, пряничные доски, оконные наличники, дверные косяки, столбы, трапезные, клейма, крыльца, ворота, рѣшетки, тябло съ резными образами, рубанки, фуганки, церковные подсвѣчники, свѣчные ящики, складные аналои, клиросы, аналои, могильные кресты, дарохранительницы, церковные двери, вѣнцы, синодики, указки, потиры, дискосы и пр. положительно завораживаютъ живымъ исполненіемъ, неисчерпаемой выдумкой, безконечнымъ разнообразіемъ формъ, линій, цвѣтовъ, красокъ. Несомненно—это огромное искусство, созданное изумительно одареннымъ и влюбленнымъ въ красоту народомъ.

Кромѣ работы по дереву мастера прикладного дѣла работали изъ самого разнообразного матеріала: кости, бумаги, глины, серебра, золота, меди, желѣза, олова, свинца, камня, платины и пр. Техника мастерства, была такъ высока, что, напримѣръ, финифтяные издѣлія, чеканъ, черненіе по серебру, набивное дѣло, шитье, низанье жемчугомъ и драгоцѣнными камнями являются порою шедеврами среди самыхъ совершенныхъ работъ Западной Европы и Востока. Если мы представимъ себѣ, кромѣ мелкихъ вещей прикладного искусства, сложное, узорное, золотое сооруженіе

иконостаса в четыре—пять тибл в старых церквах, невольно чувство несказанного изумления должно охватить нас—столько вкуса, талантливости, умения, какая грандиозная работа, и как легко и свободно скомпановали мастера частичку с частичкой огромной золотой вязи резьбы. В каждой вещи, от самых ничтожных, почти микроскопических до самых крупных везде явственно выражено своеобразное, несравненное мастерство. Сумма всех достижений в прикладном искусстве ставит его в совершенно исключительное положение—художественная стихия русского народа проявилась в прикладном искусстве с необыкновенной силой, прямо с какой-то торжественностью. И пожалуй, именно, в нем отобразились все богатейшие и лучшие стороны художественного гения нашего народа.

Произведения старого прикладного искусства раскиданы по всей стране. На местах они доживают свой век, чаще всего в полном небрежении, где-нибудь в подвалах, кладовых, на колокольнях, в сараях или и более редких случаях грубо и неумело приспособляются для современных потребностей. И то и другое способствует гибели последних останков былой художественной культуры. Вследствие равнодушия к вещам прикладного искусства со стороны случайных обладателей ими и всеобщего падения художественного вкуса до сих пор научение одной из могущественных ветвей на генеалогическом дереве русского искусства почти совершенно не производилось. Своевременно, когда еще вещей прикладного искусства повсюду сохранилось множество, они не были собраны по музеям, не сфотографированы, не предохранены от гибели—и тем самым научение затруднено до невозможности. Трудность обследования при попытках воссоздать последовательную историю развития форм прикладного искусства увеличивается еще тем, что все почти произведения прикладного искусства не датированы. Таким образом—два обстоятельства—случайность музейных собраний и отсутствие дат часто ставит исследователя в положение самое неопределенное и весьма затемняют ценный источник желательного познания прикладного искусства.

Северная Россия естественно должна была принимать самое усиленное участие в развитии деревянного прикладного искусства. Создавши лучшую славу всего русского искусства—деревянное зодчество—Северная Россия до сего дня продолжает большую часть своих сооружений и вещей быта производить из деревянного материала. Кроме этой природою определенной причины—обилия лесов—север всем ходом развития своего зодчества призывался к работе в прикладном искусстве. Мы знаем, как была трудна работа зодчества при помощи только одного хотя бы и волшебного, но все же примитивного топора, как был скуп плотник-зодчий к украшениям, как их мало на самых прекрасных деревянных шатровых сооружениях Северной России, как почти одинокими простые и только-только нарезанные „*причелины*“ крылец, ворот и случайные „*столбы*“ трапезных. Декоративная страсть, сопровождающая русский народ от колыбели, была не удовлетворенной в зодчестве: она нашла применение себе в мелких деревянных поделках быта. И действительно—северные деревянные вещи, собранные по музеям, хранящиеся на местах—прялки, столы, скамейки, сани, поставцы,

вальки, игрушки и проч. живые свидетели художественного воодушевления, гигантских сил и терпения, затраченных на их создание северными безыменными мастерами. Производство этих предметов было распространено по всему северу и, главным образом, по крестьянскому, деревенскому северу. Весь народ участвовал в творчестве, вырабатывая бесконечное множество видов и форм в своем домашнем искусстве, каким по существу должно быть названо прикладное искусство. Разнообразие форм, наблюдаемое по всему северному краю, свидетельствует о великом соборном народном творчестве.

Вот несколько прялок из Ярославского древнехранилища и Московского исторического музея—ни одной похожей на другую, богатейшая резьба—кружки, плетенки, острые и срезанные ромбы, мягкие полоски из дерева, как бы взятые из новгородской каменной кирпичной орнаментации с Федора Стратилата или Спаса Преображения, где простые кирпичики, поставленные прямо, вкось, вкривь создавали положительно скульптурно богатейший узор на стене. Вот в Великом Устюге в Михайло-Архангельском монастыре стоит простая скамья с перекидной спинкой с пятнадцати тоненьких точеных балясинах, пересеченных вдоль тонкой, точеной перекладиной. Сотни скамей можно найти по музеям, в частных домах, по везде, всегда неизменно встретятся новые и новые формы и виды. Чудные расписные дуги можно наблюдать на масляной неделе в любом из северных городов или на деревенском масленичном катании. Сотни дуг с бубенцами, с колокольчиками, с ширкунцами, часто также интереснейшего узорного литья и расечками, мелькают в безконечном „*поезде*“ кругом деревни или по определенным улицам города. Недавно, лет десять назад не больше, не говоря уже о более давних временах, такие „*выезды*“ народа были очень убедительными и показательными выставками прикладного искусства. На этой выставке медленно и важно—и только тут шире и небольшую рысь—двигались сотни саней с самыми причудливо вырезанными, расписанными, обитыми, оклеенными спинками, с красивыми и интересными сбруями, дугами, оглоблями, а по обе стороны катающихся стояли толпы народа в пестрых богатейших по краскам одеждах. Особенно удивительны были по мягкости и нежности тонов шубки и платки девушек—бархатные, плюшевые, суконные шубки, голубые, зеленые, синие, темно-лиловые, темно-золотые платки. И нередко „*катаник*“, выставленный из саней молодым возницей, везущим свою молодую или будущую жену, останавливал внимание зрителя своим нарядным цветным с рисунком видом. Любовь к украшению, к созданию радости для глаза была буквально всепроникающа, она даже проявлялась в таких по существу прозаических вещах, как неуклюжие „*катаньки*“. Не менее характерным будет указание на положительно страстное увлечение декоративностью, что можно очень ясно видеть в устройстве причелинных досок с богатейшим растительным и животным орнаментом.

Замечательнейшими, порою шедеврами в прикладном искусстве, необходимо назвать вещи домашнего повседневного обихода—столы, поставцы, чашки, ендовы, ложки, вальки, ковши, скобкари, солонки, блюда, набивные доски, люльки (зыбки), грабли, сундуки, стулки и т. д. В них

народная фантазия, неудерживаемая ни чем, никакими стеснительными и запретительными условиями, могла проявиться и проявилась с полной свободой и со всей присущей ей талантливостью. Блестяще выразилось народное творчество в изготовлении игрушек из дерева. Как прекрасны, как удивительно слеплены игрушечные птицы и животные в мастерской художника-кустаря! В городе, на ярмарке уже нельзя видеть за редкими исключениями таких простых и живых вещей, они подчищены, по ним прошлись шкуркой, их „*внешне*" сделали как бы более похожими, но внутренней правды, художественного проникновения в суть природы того или другого животного не стало. Всеобщее невнимание к народному игрушечному творчеству — одно из обычных зол русской жизни — потому игрушек становится все меньше и меньше, народное творчество в этой области иссякает, его вытесняет антихудожественная фабричная игрушка. Собственно, теперь народная игрушка на севере уже большая редкость — творчество в прошлом, оно прервалось, задохлось с распространением городской культуры.

Создавая чудной красоты деревянные мелкие поделки для своей хозяйственной обстановки, обставляя ее трогательным „*узорочьем*", народ развернул свои декоративные способности в такие изумительные ансамбли, как иконостасы. Почти в каждой деревянной церкви севера, в самых мертвых и глухих углах отдаленнейших уездов нельзя достаточно налюбоваться декоративному чутью, смелости и мастерству неведомых художников, создавших иконостасные композиции. В суровом бревенчатом шатровом храме иконостас является единственным украшением, единственным красочным пятном, но за то таким незыбежно прекрасным, что он искупает собою всю видимую бедность гладких, гладко вытесанных стен. Не может быть никакого иного отношения к такому храму, как к памятнику гармонично соединившему в своей внешности и внутренности три великие стороны общенародной одаренности — зодчество, иконопись и прикладное искусство. Когда впоследствии иссяк родник творчества народа в зодчестве, в иконописи, в прикладном искусстве он только несколько ослабел, задержался — и до сего дня в условиях уже ремесленного изготовления иконостасов в мастерских, при господстве самых чудовищных стилей и просто безвкусицы древнее умение часто невольно проявляется в выработке той или иной детали прикладного искусства и в композиционной стройности всего иконостасного сооружения.

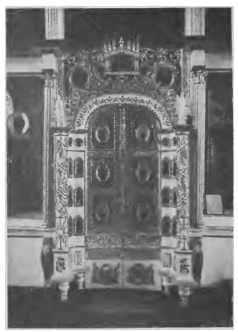
В самой истории русского иконостаса ясно вскрывается то особенное внимание, какое было отдано русским народом его созданию. В византийском храме алтарь отделялся от центральной части небольшой преградой, в которой делались двери для входа. Перед взорами молящихся были открыты внутренние алтарные полукружия, в которых Византия помещала обычно мозаичные изображения святых. Небольшая низкая преграда с поставленными на ней иконами и с мозаиками по сводам алтарных полукружий, собственно, давали уже впечатление о целом организме иконостаса. Древняя Русь переняла вначале от Византии низкую преграду, сделала на ней полочку и поставила на нее иконы рядом одна к другой без разделения их узорными или раскра

Обработка комнаты в „Юрово".

Колонная комната в „Никольском".

Обработка комнаты в „Покровском".

Вологда. Иконостас в церкви Николы во Владычной слободе (1669)



Вологда. Деревянные резные царские врата в ц. Вознесенья.

шенными поперечными брусками. Образцами одной из первоначальных композиций русского иконостаса могут быть названы иконостасы в Мезенском соборе главный и в приделе Алексея человека Божьего. Но, видимо, самой древнейшей формой иконостаса был иконостас однотябловый, однополочный с открытым верхом. Иконостасы Мезенского собора имеют несколько *„тябло"* и, хотя иконы в них стоят на полочках одна около другой без разделения поперечными брусками и одно тябло отделяется от другого брусками вдоль, все же перед нами целая законченная иконостасная композиция позднейшего типа, сохранившая первоначальные детали. Это об'ясняется сооружением иконостасов в конце XVII или даже в первой четверти XVIII столетий, когда уже созданы были лучшие шедевры иконостасов. Первоначальный однотябловый иконостас, особенно на севере в деревянных храмах, существовал наверное весьма недолго, так как русские мастера, никогда не расписывавшие деревянных храмов, принуждены были оставлять верхнюю часть алтаря незаполненной ничем. Естественно, было при том чувстве декоративности, живщем в русском народе, заполнение „пустых мест" поднимающейся до накатных потолков (большинство потолков шатровых храмов накатные) преградой с устройством на ней лишних полочек для икон. Так вырастает одно тябло над другим, так вводится стройное и неуклонное расположение икон местных, праздников, апостолов, пророков. Как бы вчерне была создана композиция, в дальнейшем развивающаяся в сторону узорности, в сторону необыкновенной декоративности, в сторону существующего совершенно самостоятельно художественного вида декорации. Расцвет в устройстве иконостаса наступил одновременно с расцветом иконописи в XV и первой половине XVI столетий. Стройное золото-красное сооруженное русского иконостаса с великолепными многокрасочными монументальными иконами древности безусловно превзошло по величию впечатления византийские виякие преграды с мозаичными изображениями по сводам, придало таинственную законченность храму, усилило иллюзию воздействия религиозного культа на молящегося. Так как иконостасы изготовлялись из дерева, то они разделили общую судьбу деревянных северных храмов—они не сохранились в целом виде, частью сгорели, частью за ветхостью разобраны и отдельными кусками валяются по кладовым по храмам. Но общее явление почти для всех северных деревянных храмов будет то, что в самом захудалом, в архитектурно совершенно искаженном памятнике искусства на севере или даже в самоновейшем произведении храмовой архитектуры—иконостас всегда как-то наряден, красив, интересен и несказанно впечатляющ. Кое—где на севере иконостасы еще не утратили и патины старины, хотя, может быть, созданы самое позднейшее в конце XVII столетия. Красивейший иконостас, напоминающий это чувство старины, находится в Никольской церкви в Зачатьи Архангельской губернии Холмогорского уезда. Шатровая церковь в Зачатьи определила форму Зачатьевского иконостаса: он развернулся по трем граням его, и эта изломанность линии иконостаса производит какое-то неописуемо очаровательное впечатление, как бы повышает храм в высоте, придает ему прелесть уютной домашней молельни, несмотря на большие размеры храма. Наибо-

лее художественных сил и средств художники иконостасного дела затрачивали на царские двери в иконостасе, которые делались резными, чеканными, басменными, раскрашенными с обработкой слюдой, фольгой и пр. Превосходные царские врата сохраняются во Флоро-Лаврской церкви в Цывозере Вологодской губернии Сольвычегодского уезда, в Ильинской церкви в Чухчерьме Архангельской губернии Холмогорского уезда, в Никольской Шалакушской церкви Каргопольского уезда, в резьбе и отделке копх еще ясна скромная древность, влияющая простотой рисунка, простотой форм. К шедеврам иконостасной обработки должны быть отнесены царские врата Благовещенского собора в Сольвычегодске. Тончайшая резьба, богатство рисунка и деталей, великолепная металлическая чеканка, покрывающая всю композицию. В XVII столетии—в связи с появлением на Руси международного стиля барокко, переработанного и перевоплощенного в чисто русские формы иконостаса на севере начинают возводится барочными. Стиль барокко может быть назван положительно стилем русских иконостасов, так как он наиболее полюбился русским мастерам иконостасного дела, оставившим тысячи образцов барочных иконостасов. Видимо, тут повлияло удивительное, ничем не ограничиваемое богатство форм и архитектурных возможностей, заключенных в самой природе стиля барокко. Когда в XVIII и XIX столетиях Россия будет последовательно увлекаться классицизмом с его оттенками (Екатерининский, Александровский, Николаевский классицизмы), когда наступит аляповатая, бездарная, безвкусная в искусстве вторая половина XIX века иконостасы русских храмов с редкими отклонениями будут отображать господство барочных форм. Русская высокая декоративность, страсть к прикладному делу, такая же огромная и многообразная по формам, как огромен и многомиллионен русский народ, найдет полную свободу и возможность проявления только в богатейшем стиле барокко.

По отдаленным приходским церквам барочные формы иконостасов будут более скромными, наибольшей пышностью и безудержностью отличаются барочные иконостасы по северным городам. Сольвычегодские Строгановские соборы—Благовещенский и Введенский обладают красивыми и интереснейшими иконостасами XVII и XVIII столетий, несмотря на значительные поновления их и переделки В Тропце-Гледенском монастыре в Великом-Устюге большой многоярусный иконостас богатейших барочных деталей с резными фигурами, сооруженный в XVIII столетии. Во Владимирской надвратной церкви Михайло-Архангельского монастыря красивейшие резные царские врата XVII века, несколько напоминающие царские врата Сольвычегодского Благовещенского собора. Хороший иконостас находится в храме Богородского пригороднего архиерейского села и в холодном храме у Вознесенья. В Вологде в холодном Софийском соборе огромный иконостас весьма интересный по своим формам, близким формам особенно распространенным в конце XVII века. Конечно его неоднократно поновляли (золотили, покрывали разными колерами), делали в отдельные деревянные части вставки и дополнения. В церкви Вознесения у Нового моста превосходные резные деревянные царские врата. Недурны царские врата в Иоанно-Предтеченской церкви, что

в Дюдиковской пустыни. Самым блестящим иконостасом города Вологды безусловно следует считать барочный иконостас у Димитрия чудотворца, что на Наволоке. Прелестная волнообразная линия его, красивая круглая сень над царскими вратами, сплошное кружево резьбы, медальоны, овалы, полуовалы, гроздья на колонках и полуколонках—все это свидетельствует о вдохновенном и талантливейшем мастере, трудившемся над созданием иконостаса. Очень мил миниатюрный иконостасик (взята только средняя деталь с царскими вратами главного иконостаса) в приделе той-же церкви Любопытен барочными формами и своей похожестью на иконостас Димитриевской церкви иконостас в церкви Федора Стратилата у пристаней. Иконостас сделан несколько десятков лет в мастерской местной тюрьмы из алебастра, но надо сказать—исполнен он очень тонко и талантливо. Скромный, но очень красивый и стройный небольшой иконостас половины XVIII столетия находится в церкви Ильи Пророка, что в Каменье. Парадный, богатый барочными деталями иконостас в церкви Николы во Владычной слободе. Тона—белый, синий, золотой, венки, медальоны, гирлянды—так все это веет XVIII столетием, его несколько театральной торжественностью, очень красивые резные деревянные царские врата превосходной сохранности выставлены в Вологодском музее церковной старины и иконописи. Они доставлены из какого-то упраздненного и переделанного иконостаса в одной из уездных церквушек.

Наряду с поделками из дерева, в некоторых уездах, особенно в Кадниковском уезде издавна процветало изготовление глиняной посуды и игрушек. До сих пор летом по Кубенскому озеру на больших лодках, а зимой на санях по всем трактам перекупщики посуды у кустарей—гончаров развозят ее по сельским весям. Как и все в разнообразном проявлении прикладного искусства пало и гончарное дело, но и теперь попадается чудеснейшая по формам посуда и замысловато-трогательные игрушки прекрасного обжига и красочной глазури. Гончарное посудное и игрушечное дело имело некоторое развитие в Тотемском уезде.

Особо должно быть выделено производство северных изразцов, устройство изразчатых печей. Убранство дома, жилья—первое дыхание искусства. Даже в первобытных пещерах, открываемых современной археологией, находятся следы украшения стен. Творческая мысль искусства впервые нашла себе применение на стене жилья. Отсюда известное происхождение греческой живописи. В частности художественное убранство дома поливной посудой, кафлями, наблюдаемое во многовековой давности, говорит об известной значительности культуры. В южной Руси уже в X веке умели изготовлять поливную посуду, как об этом поют былины и рассказывают летописи. В северной Руси до татарского нашествия не замечается производства поливной посуды. Вслед за разгромом Киево Черниговского государства в первой половине XIII столетия, когда усилились колонизационные волны населения с юга на север и на северо-восток, переселенцы принесли с собою навыки к гончарному делу и научили туземное население изготовлять поливную посуду. Материал—глина был под руками в неисчерпаемом избытке. Втечение веков весь север, конечно, пользовался собственной поливной посудой.

Кроме удовлетворения хозяйственных потребностей, в конце XVI века началось настоящее увлечение кафлями, „*муравленными*“ — кафельными печами во всем московском государстве. Север России находился в условиях особливо способствовавших этому увеличению, так как по его речной системе пролегал великий торговый путь „*от Вологды к Архангельску — городу*“, по которому совершалась довольно большая торговля с Западной Европой, приречное население богатело, потребности его увеличивались, появлялся вкус к „*заморским-диковинам*“. Одной из таких диковин были цветные изразцы, начавшие ввозится как бы с первыми торговыми караванами. Другим путем, уже в XVII столетии изразцы проникли в северную Русь через Украйну, опять таки вследствие переживаемого тогда увлечения Московии „украинскою образованностью“. Века за два до этого момента, в XIV—XV столетиях глазированное гончарное искусство особенно привилось в Италии, во Флоренции. Там же впервые появились и кафельные печи, изготовлявшиеся в терракотовых мастерских Луки Делля Робиа. Из Италии распространились печи по всей Европе. Через Польшу они проникли на Украйну, где очень понравились. Украйна стала передатчицей кафельного дела для центральной и северной России. Но как на всех путях и перепутьях русского искусства наш народ легко и свободно заимствуя чужую художественную культуру, тотчас принимался за усвоение и освоение заимствованного. Уже в XVII столетии кроме привозных „иноземных“ кафлей появились кафли и собственного местного производства. Мастерские были в Москве, Калуге (не говоря уже о Киевщине и Черниговщине, имевших мастерские несколькими десятилетиями раньше), Великом Устюге, Сольвычегодске и Тотьме. В Петровское время ввозились кафли из Саксонии и Голландии, но это был случайный эпизод, вызванный признанию царя Петра Великого к Голландии. Большая же часть кафлей в XVIII и XIX столетиях употреблялись своего приготовления. Развитие кафельного дела на севере неразрывно связано с „*именитыми людьми Строгановыми*“. Изразцы им были необходимы для украшения построек, возводимых Строгановыми в разнообразных своих владениях. В Сольвычегодске были мастерские по выработке кафлей. В Великом Устюге, как бы именем своих „*маленьких Строгановых*“ в лице уже упоминавшихся нами прежде переселенцев из Новгорода, также возникли кафельные мастерские. Характерными чертами русского производства, конечно, будут — некая примитивность выделки, русские типы изображений и русские надписи на отдельных кафлях. Первоначальные кафли Сольвычегодской и Устюжской выделки не дошли до нас в целом виде, — они изредка встречаются в виде отдельных красочных кусков. В большинстве случаев кафли могут быть датированы XVIII столетием и первой половиной XIX века. Существенной разницы между кафлями XVII и XVIII столетий нет, так как весь XVIII век можно рассматривать естественным продолжением XVII века не только по времени, но и по тем художественным настроениям, навыкам и вкусам, которые выработались в XVII столетии и изживали себя почти весь XVIII век, даже иногда вдруг обнаруживая жизнестойкость и жизнеспособность в первой четверти XIX столетия. На родине Сольвычегодского и Велп-

коустюжского производства кафлей в Сольвычегодском уезде сохранился ряд весьма любопытных печей. Вот зажиточный городок Сольвычегодского уезда — Красноборск. Роскошные изразчатые печи находятся во Владимирской кладбищенской церкви и в доме Н. А. Тулубенского. Отдаленный городок Красноборск несомненно жил в своем быту с опозданием на полстолетие от общих художественных устремлений России, и когда в центральных и столичных городах возвращались печи в стиле Людовика XVI или классицизма из белого клинцевитого изразца, в Красноборске ставили печи в стиле XVII столетия. Этим запаздыванием и об'ясняется несовпадение времени сооружения Красноборских печей с их стилем. В смысле художественных достоинств печи весьма неодинаковы. Печи Владимирской церкви должны быть причислены к наименее интересным, а кафли одной даже неприятны: вычурная линия рисунка, как бы стружка, не имеющая ни начала, ни конца, вьется по глазури кафлей, перебивая, нестря общее впечатление, раздражая глаза и утомляя их. Печи, видимо, несколько раз перекладывались, так как низ у них обычный, штукатуреный, без цветных изразцов. О перекладке же свидетельствует форма печей — некрасивая, квадратообразная с грубыми дымоходами из обыкновенных кирпичей, вытарчивающими наверху, на средине печей. Ясно, что при перекладке была изменена форма печей (подобных нынешним Владимирским печам не ставили встарину) и сами изразцы, появясь в другой форме, не мало утеряли в силе воздействия. Зато как прекрасна кафельная печь в доме Н. А. Тулубенского — высокая, стройная напоминающая классическую колонну Всего печей в двухэтажном доме Н. А. Тулубенского три: в верхнем две и в нижнем — одна. Печи поставлены дедом нынешнего владельца дома (в 1834 году) в только что отстроенном им доме после Красноборского пожара, бывшего в этом году. Две печи довольно просты: они сложены из белого изразца с зелеными и темно-коричневыми (сепия) подкрасками. Лишь одна представляет интересный памятник старинного печного производства. По белому фону изразцов раскиданы стройно и уверенно изображения людей, птиц, зверей с соответствующими надписями. Рисунок сделан зеленой краской и темно-коричневой. Подписи темно-коричневой краской, по боковым граням печки поставлены раскрашенные балясинки. Вверху, в средине и внизу выступающие карнизики с изображением зверей и птиц. На лицевых кафлях любопытны и очень характерны для XVIII столетия следующие сцены с надписями: кафля — мать с ребенком (надпись — *родное мое со мною*). кафля — мужчина, обнимающий женщину (надпись — *хочу ее поуняти*); кафля — два воина (надпись — *сильных победих*); кафля — птица (надпись — *нос свой очищает*); кафля — мужчина лежащий (надпись — *зде хочу почити*); кафля — мужчина и женщина (надпись — *всегда мне покорен*); кафля — женщина с корзиной с фруктами (надпись — *сие мне уюдно есть*); кафля — мужчина (надпись — *кто мя исхотит*); кафля — заяц сидящий (надпись — *карауюу крепко*); кафля — заяц бегущий (надпись — *от всех гоним*); кафля — собака (надпись — *домашняя собака*). Эти надписи взяты на выборку — их, конечно, множество на всех кафлях. По отдельным текстам и по натуралистическим изображениям то обнаженной женщины,

то женщины с фруктами *(сие мне угодно есть)* на всех кафлях рассказывается аллегорическая история грехопадения вообще женщины, происходящей от Евы—любительницы плодов, возвеличиваются добродетели мужчины, рассказывается и изображается в лицах жизнь, полная всяких чреватых последствий для мужчины, стерегущая его в образе женщины на каждом шагу и принимающая множество злокозненных личин. Все кафли имеют один композиционно об'единяющий их рисунок дерева, то склоненный вправо, то влево, что всей печке придает чрезвычайно красивый вид—колонны в зеленеющих деревьях, в богатой растительности, посреди которой злая искусительница—женщина говорит „зеленому" мужчине (*вседа мне покорен*). Очень трогательно и забавно читать эти нелеречивые надписи, столь когда-то живые для напыщенных выражений чувств любивших и коварствовавших. Словно прадед Тулубенских стремился своим потомкам на поверхности красивой печки, часто привлекающей северянина в зимнюю стужу подойти поближе и погреться, оставить назидательное поучение для будущего. Нельзя достаточно налюбоваться синими, лиловыми, зелеными и голубыми красками кафлей, где бы их не встретил, нельзя налюбоваться милыми и наивными цветами, деревьями, зверюгами с благодушно-сатирическим сопроводительным текстом, частом спутнике тогдашнего печного художества. И Красноборские печи только усиливают это любование, говоря лишний раз о великом стиле старины, всегда бесконечно разнообразном творческими замыслами и достижениями. Современное убранство дома перестало быть художественным, как-то потерялся вкус к красоте в нашем быту, тем более кажутся драгоценными эти случайно сохранившиеся в далеком заштатном городке памятники старинного кафельного дела, не мало украшавшие жизнь наших счастливых в этом смысле предков. Две печи в доме Макеевых в деревне Астафьевской, Черевковской волости, Сольвычегодского уезда привлекают помимо своей цветистости и наивной вычурности декоративных форм своим как бы соответствием богатой крестьянской обстановке, быту—они приземисты, грузны, устойчивы и кряжисты. Помещены они в великолепном старом доме с огромным грузным напуском крыши и тяжелым князьком, доме, так могуче стоящем на родной земле, слившимся с нею рогатыми, неколебимыми углами кажется навсегда и лишь слабыми перед красным петухом—этом обновителе деревянной избяной Руси. Хороша широкая, низенькая печь в доме крестьянина И. Д. Горяева в деревне Агафоновской, Черевковской волости, Сольвычегодского уезда. Горяевская печь сложена из нескольких видов и форм кафлей, что создает при разглядывании впечатление богатейшего декоративного узора в каждом куске ее разноцветного тела. Мило и очень красиво выступает как бы балюстрада из кувшинов по ее средней части, трогательно хороши половые небольшие лапы-кронштейны, поддерживающие печь. Между средней балюстрадой и половыми лапами в больших зеркалах кафлей широкие круги с геометрическим орнаментом, как фарфоровые тарелки лучших фарфоровых заводов. В верхней части два больших пираэца формы, напоминающей наличники окна какого-либо узорного храма Ярославля или геральдический щит одного из родов из бархатной книги. Компо-

зиционно очень красиво и хорошо даны эти два верхних пятна как бы покоящихся на четырех нижних кругах с разделом между ними кувшинообразной балюстрадочки. Столь прекрасная печь находится в доме общего Сольвычегодского крестьянского типа стройки, но выдающегося среди нее мастерством исполнения. Огромный двухэтажный двенадцатиоконный по фасаду дом, к сожалению, опущенный со вставшим почти до щипца избы посредине широким деревянным пилястром, на который оперся под самой крышей балкончик о двадцати красных балясниках с узорной вырезной „*причелиной*" в основании. Впечатление такой прямо поразительной неожиданности и красоты самой подлинной, вынесанной, гурманской. Все это оригинальное соединение пилястра и балкона на нем увенчивается насупившейся коренастой крышей с великоленным коньком. Буквально видение красоты в невероятной по существу глуши нашей непостижимо разнообразной страны. В Великом Устюге в Троице-Гледенском монастыре есть несколько прекрасных печей недурной сохранности. Росписные изразчатые печи еще недавно были очень распространены по всей Сольвычегодской и Велико-Устюжской областям, но усердием столичных антикваров, получивших заказы от собирателей на кафли, многие из них благополучно были разобраны и переправлены в столицы.

Не малое участие в разрушении старины приняло духовенство, охотно заменявшее росписные кафли простыми белыми, как бы более соответствующими внутреннему виду православного храма. Тут, конечно, сказалось простое изменение вкусов общества и духовенства, потерявших чувство красоты, столь ярко теплившееся еще два-три поколения назад. Теперь только тут—изде попадается старинная кафельная печь. И так как частные дома, в которых находятся по большей части росписные печи, могут быть доступны обозрению более или менее случайно, то, конечно, не мало памятников старины остается не сфотографированными и необследованными, особенно в таких медвежьих углах, как отдаленные уезды Вологодской губернии. Довольно много изразцовых росписных и белых печей сохранилось в г. Вологде. В архиерейском доме, в двухсветном зале находятся две прекрасной сохранности большие печи в стиле Людовика XVI, хотя частично, некоторыми деталями, особенно в нижней части, они близки позднему классицизму. На заднем дворе архиерейского двора валяются груды белых чистых изразцовых кафлей такого же рисунка, как на кафлях печей в двухсветном зале, что явно указывает на уничтожение в недавнее время где-то в одном из многочисленных зданий Вологодского Кремля соответствующих печей. В двух низеньких комнатах, примыкающих к залу, две росписные кафельные печи, сложенные в XVIII столетии, видимо, во время постройки Иосифом Золотым архиерейских палат, но и по формам, и по краскам, и по рисунку они принадлежат XVII столетию и несомненно родственны упомянувшимся нами прежде Сольвычегодским печам. Они удивительно хороши на фоне барочных лепных потолков и так скрашивают загрязненные до крайности в последние два года различными канцеляриями уютные, приятные комнаты старинных архиерейских покоев. Тут же в третьей комнате, в углу, сзади грубой современной печки вдруг вп-

дишь маленькую лежанку, выстланную росписными кафлями—след еще где-то разрушенной старинной печки. Перекладки по всей вероятности не избегла одна из лучших печей во второй комнате от зала, так как в средней части ее, около второго выступа, в пояске из маленьких кафлей, изображающих летящих птиц, некоторые, кафли положены кверху ногами и очень неуклюже вмазаны. В летнем Софийском соборе лет пятнадцать назад была разобрана большая из росписных кафлей печь и продана в целом виде местному антиквару, распродавшему ее, как говорят, по отдельным кафлям различным музеям и собирателям. Все кафли Вологодского Кремля прекрасного исполнения и русской работы — по отдельными сюжетами кафлей русские надписи. Близкие по краскам, по рисунку и по формам Сольвычегодским печам в деревне Агафоновской в доме И. Д. Горяева и в деревне Астафьевской в доме П. И. Макеева есть две печи в церкви Спас на Болоте. Они также не избежали перекладок, а потому при рассматривании вблизи так неприятно видеть грубые соединяющие отдельные кафли швы цемента. Две печи в бывшей дворянской богадельне на Златоустинской набережной — старый трехэтажный дом, принадлежавший в первой половине XIX столетия дворянам Белозеровым — с зелено-желтыми и голубыми кафлями очень оригинальны по формам — высокие стройные, напоминающие своею поверхностью, вследствие выпуклых яйцеобразных вставок в средине кафлей как бы металлические оклады на иконах XVII века. По рисунку они вышли из одних мастерских, что кафли печей во Владимирской кладбищенской церкви, в деревне Агафоновской и Астафьевской, а также в Красноборске в доме Н. А. Тулубенского. Несколько печей эпохи развития классицизма доживают свой век в Скулябинской богадельне на Леонтьевской набережной. Дивная печь с нишей и пилястрами по бокам, поддерживающими прелестный уступчатый карниз, помещается на антресолях; другие печи с характерными подписными кафлями, вазами цветов, нежными и тонкими венками. Любопытные кафельные печи в Петровском домике, в доме Веденеевой на Фрязиновской набережной, в бывшем ночлежном доме постройки 1777 года (дом бывший Колесникова). Кроме печей из цветных кафлей в Вологде есть ряд печей более позднего времени из белого паразца и из кирпича, представляющих выдающиеся по красоте памятники искусства. Таковы кирпичные пирамидальные печи с красивыми лепными венками в бывшем доме епархиального ведомства (свечная лавка), ныне музей церковной старины и иконописи. Этот дом прежде принадлежал какому-то помещику, от него перешел к купцу Семенову, от Семенова к епархиальному ведомству. Потолок в лепных гирляндах, что так гармонирует с пирамидальными печами, складенными наверное в 40-х годах XIX века. Две печи с топками, третья печь служит целям декорации зала. В доме бывшем Н. А. Волкова (теперь там государственные художественные мастерские) четыре белых печи, относящиеся наверное к первой половине XIX столетия, к николаевскому времени. Тирсы с вьющимися змеями, грузный грубоватый рыцарь в соответствующих доспехах в верхнем большом зеркале одной печки между двух суховатых каннелированных пилястров, орел в венке в полукружии над ним, фигура женщины с поднятыми манерно

Вологда. Барочные украшения стен в ц. Николы во Владычной слободе.

Вологда. Барочные украшения стен в ц. Николы во Владычной слободе.

Вологда. Изразцовая печь на Петербургской улице.

Вологда. Изразцовая печь на Петербургской улице.

руками над головой у другой печки — все это кажется признаки уже последних вздохов поступательного движения русского искусства еще дышавшего в николаевские времена. Но все же, сравнительно с нашим временем и его безвкусными проявлениями прикладного искусства эти печи кажутся очень красивыми и увлекательными. Проще и любопытнее Волковских печей большая белая печь в доме бывшем Засецких на той-же улице, пожалуй, даже позднейшей кладки, так как между четырьмя пилястрами, поддерживающими фриз с рельями, помещены сухие, графически грубые елочки, появившиеся во второй половине XIX столетия. Выигрышное положение придает ей вогнутая в угол форма. Другая печь в том же доме положительно очаровательна. Классически ясная, простая... Две колонны коринфского ордена на небольших отступающих от печи базисах, над абаками капителей арочка, связанная замком с превосходным легким фронтоном, между аркой и фронтоном две трехугольные выставки с развернутыми на них цветками, среднее зеркало сплошь гладкое, белое. Эта печь наверное сложена раньше вогнутой. Дом бывший Засецких сейчас переделан, подновлен, но лет пятнадцать назад, когда он стоял некрашеный, с замшавелыми толстыми деревянными колоннами террасы — в нем чувствовалось типичное, барское гнездо, в котором такая колончатая печь была так гармонически кстати, так связана с бытом и его созидателями. Вне всякого сомнения в Вологде найдется еще не мало печей, может быть, даже интереснее описанных, но в том и особенность всегда интимного прикладного искусства, что оно действует в узких пределах только частного житья, радует глаза двух-трех человек и делается доступным исследователю и описателю по той или иной счастливой случайности.

Несомненно к области прикладного искусства должно быть отнесено плетение кружев, распространенное частично по всем уездам Вологодской губернии. На первый взгляд кажется, что плетение кружев носит совершенно ремесленный характер, бедно по рисунку, почти шаблонно — десятки тысяч аршин плетутся по одним и тем же *„сколкам“*. Но это ошибочное представление. Как в области народной поэзии весь народ принимает участие в творческом процессе и нельзя индивидуализировать ту или иную былину, историческую песню, частушку — коротушку, так и *„сколки“*, так плетение шарфов и косынок, накидок, прошивок и пр. являются творческими созданиями всего народа. Надо видеть лицо деревенской плетеи. в зимний короткий день, наклоненное над толстой белой бумагой с огрызком карандаша или обгорелой спичкой в руках, стремящейся нанести рисунок, чтобы понять муки творчества, чтобы ясно стало страстное желание девушки создать самостоятельное, проявить свое личное творчество. А какое бесконечное различие в исполнении рисунков-плетения! На посиделке среди пяти - шести *„подушек“* под проворный и шустрый плеск деревянных и камышевых *„коклюшек“* сразу же различишь одну работу от другой по исполнению, почувствуешь присутствие таланта и просто умелой ремесленицы, работающей по готовому прежде созданному творчески *„сколку“*. Насколько ясно проявление *„взыскательного художника“* в такой талантливой девушке можно видеть в самом процессе работы: нередко она быстро расплетает какую-

либо часть неудовлетворившего ее рисунка в исполнении и тут же скалывает булавкой другой рисунок. Отсюда самое широкое разнообразие в работе и нескончаемое количество видов кружев. Особенно хороши и красивы кружева из кремового шелку. В настоящее время плетут из суровых простых ниток, но даже в этом грубом материале удается передать очарование творческой выдумки талантливой плетее кружевнице, ловко и тонко плетущей стилизованную елочку — дань северному ландшафту — розу, сложную плетенку, напоминающую растительный орнамент древне-русских рукописей. Плетение кружев вышло из пределов удовлетворения только потребностей отдельной семьи плетеи, кружева поступали на рынок, сбывались даже за-границу, это должно было отозваться довольно значительно на понижении их художественных достоинств. Другое дело вышивки полотенец, рубашек (грудь, ворот, обшлаги), сарафанов, кисетов, встречающихся довольно часто в северной России и тоже являющихся продуктами несомненно прикладного искусства. Вышивки остаются в руках, сделавших их, почему на них сосредоточивается наибольшее внимание и любовь. Разноцветные, с яркими и пестрыми цветами, они часто привлекают взор великолепными красочными сочетаниями, мастерством, чувством подлинно художественного понимания рисунка. Даже скучные вышивки, произведенные по рисункам из города (альбомы по канве), как-то преображаются в руках вышивальщиц в превосходные пятна и сглаживаются, смягчаются, одомашниваются. Замусоленные, загрязненные кисеты для табаку, таскающиеся по карманам деревенской молодежи — шелковые, бархатные, суконные — очень часто бывают по вышивкам положительно художественными произведениями, они созданы любовью, на них глядели из-под длинных золотых и темных ресниц любящие глаза, которые находили самые красивые и радостные соединения цветов и красок милому курильщику. Как в помещичьем быту влюбленные девушки и молодые жены работали над бисерными кошельками, так в крестьянском быту девушки вышивали и вышивают кисеты. Любовь и творчество так родственны между собой. К области женского творчества в прикладном искусстве должно быть отнесено домашнее тканье. По всему северу оно было распространено еще очень недавно. Фабричное производство за последние десятилетия вытеснило домотканые материи в ближайших к центрам уездах, но в такой глуши, например, Вологодской губернии, как Никольский уезд до ныне большинство, населения носит вещи своего изготовления. Помимо самой обычной ткани — суровой, ежедневной, так сказать обиходной ткут с большим мастерством ткани цветные (крашенину). Порою нельзя оторвать глаз от прекрасного соединения красочных лент, дорожек, поясков в такой ткани отдаленных дебрей Никольщины. Сарафаны, кокошники, платки — шелковые, атласные, парчевые, носимые еще кое-где на севере кажется не северного производства, однако они лишний раз подчеркивают тот страстный интерес к прикладному искусству, какой владел населением северной России.

В области древне-русского шитья, которое только с большими оговорками может быть отнесимо к прикладному искусству, север также проявил творческие усилия и достиг немаловажных результатов. Высокое,

какое-то венчанное, необыкновенное мастерство, проявленное страной в создании пелен, покровов, плащаниц, хоругвей, фелоней, нежнейшее, тончайшее по краскам, глубочайшее, идейно-горнее по силе сосредоточенной на нем души художника древне-русское шитье кое-где сосредоточено по монастырям и ризницам севера. Род Строгановых, имевший такое исключительное значение для северного искусства во всех его видах и формах, в создании древне-русского шитья на севере также главенствует и законодательствует. Многие плащаницы, пелены, хоругви по монастырям и церквам на севере обычно значатся в описях, как *„строгановские вклады"*. В вотчине Строгановых в Сольвычегодске были соответствующие мастерские, ибо количество строганового шитья, разбросанного по всему северу и России настолько значительно, что оно не могло быть создано одними—двумя руками. Необходимо было иметь целое соединение людей, артель, мастерскую, чтобы вышить множество аршин драгоценных тканей с тем изумляющим и ошеломляющим совершенством, с каким это сделано. Медленное, какое-то *„тишайшее"* искусство, кропотливое, бесконечное, тонкое и трудное оно было иссушающим и истомляющим подвигом. И эту великую *„страду"* выполнила древне-русская женщина. Если мужчины-художники воздвигали огромные монументальные сооружения храмов, колоколен, хоромов, расписывали десятки тысяч квадратных аршин стен, ливным резцом насекали *„узорочье"*, делали сонмы мелких вещей из золота, серебра, кости, камня, дерева, то женщины с острой колючей иглой в руках вышивали *„божественные"* пелены. Русская женщина с великой честью вышла из этого испытания—она создала на *„женской половине"* боярских и царских хоромов, в крестьянских курных избах, в кельях отшельниц—великое, несравненное искусство—древне-русское шитье, равное искусству древне-русской иконописи.

Какой-то таинственной значительностью, важностью, далеким голосом художницы—труженницы веет летопись на одной из строгановских пелен: *„лета 7155 году октября в 19 день совершена бысть сия пелена к образу святого благоверного царевича великого князя Димитрия Московскою и всея Русии чудотворца что стоит у Соли-Вычегодской в соборной церкви Благовещения Пресвятые Богородицы по обещанию именитого человека Димитрия Андреевича Строганова а труды и тщание сия пелена жемчугом жена его Димитрия Андреевича Анна Ивановна а в лицах и в ризах и во всякой утвари труды иноки Марфы по реклу Веселки"*

Не считая отдельных, единичных предметов дарственного строгановского шитья по северным монастырям, несколько десятков его сосредоточено в сольвычегодских соборах и ризнице. Безусловно тут имеется все лучшее, что было создано в строгановских мастерских. Мы знаем, как Строгановы заботились об украшении своей столицы—отсюда вполне понятно, они наиболее прекрасные из работ оставляли у себя, для своих художественных собраний, музеев, какими по существу являются сольвычегодские соборы. Среди всех пелен обращают на себя внимание пелены, посвященные образу царевича Димитрия. Трагический сюжет почему-то особенно был дорог строгановским художницам; они много-

кратно обращались к нему, стремясь как бы найти самое главное и грозное в мученической были жизни несчастного царевича. Вот он на пелене, хранящейся в ризнице Благовещенского собора, изображен стоящим на коленях с протянутыми руками к летящему к нему ангелу, а сбоку убийца, схвативший его за плечо и перерезывающий горло ножом, два одиноких деревца замыкают композицию. На другой пелене из Благовещенского собора убийство совершается за городскими стенами в левом углу шитья, вправо во весь рост стоит Димитрий царевич в короне и нимбе, спокойный и ясный. Эти пелены трогательно наивны по композиции, в иконографии убийцы чувствуется наблюдение действительности, некий реализм, неприятно округлы лица—во всем этом уже отход от подлинного *„горнего"*, идеально-отвлеченного древне-русского представления о красоте, но чувство, переживания художника так сильны, так властны, так ярко выражается скорбь и боль сочувствия художника, что пелены производят неизгладимое впечатление. По пеленам—трагедиям о Димитрие—нельзя не пережить, нельзя не понять сочувственной женской души, тоски материнской души, пораженной и потрясенной злодейским эпизодом русской истории. Так произведение искусства раскрывает внутренний мир художника, его строй, его автобиографию.

Превосходная пелена Благовещения с удивительно изощренными фигурами архангела и богоматери, с архитектурным пейзажем, выступающим двумя высокими башнями сзади архангела и Богоматери. В ней такая ясность *„горнего"* стиля и совершенство работы, такое изумительное понимание декоративности и такая в тоже время близость иконографически к национальной русской стихии, что пелена Благовещения, быть может, является одной из наиболее совершенных работ во всем древне-русском шитье. Очень хороши нежные небольшие пелены *„праздников"*—иконографически как бы снятые со второго тябло новгородского иконостаса, переведенные по краскам и по рисунку с дерева на ткань, ставшие только более мягкими и выразительными своей волнистой матовой поверхностью. Отличная пелена с изображением св. Феодора и Георгия в Благовещенском соборе—сложная по своей композиции, полная стилистической красоты древности. Пелены Деисуса, Одигитрии, Божией Матери Донской отличаются теми же высокими достоинствами. Все богатейшее собрание древне-русского шитья строгановских мастерских, видимо, вследствие отдаленности Сольвычегодска от центров России, мало привлекало внимание художественных кругов, между тем там ждет исследователя благодарная и благородная награда вскрыть и выяснить многие неясные еще пути и традиции в искусстве талантливых вышивальщиц древней Руси. Уже одно то, что ряд пелен точно датирован—дает ключ к познанию, конечно, не первоначальных путей развития шитья, не расцвета его, бывшего в XV столетии, а конца XVI и лучших десятилетий XVII столетия. Общий обзор сольвычегодских пелен совершенно ясно свидетельствует, что тут мы имеем образцы шитья неразрывно связанные с такими известными древне-русскими пеленами, как *„Святая София"*, *„Богоматерь"* для Матрены Ивановны Строгановой Московского исторического музея, *„Успение Богоматери"*, *„Мученицы Ирины"*, плащаница Ефросинии Старицкой Кирилло-Бело-

зерского монастыря, пелена Марии Тверской в Щукинском собрании и др. Как в тех, так и в других те же приемы работы, та же трактовка сюжета (иконописного подлинника), те же неумелые полнозвучные краски, переливы их, тона, то же замирание тонкости в исполнении и измельчание внутренних побудительных духовных сил, чем ближе к нам дата пелены, тоже неуклонное напряженно-настойчивое, самопроизвольное служение красоте, тесное, органическое соединение глубокой веры (религиозного культа) и художнического взыскательного мастерства. Но в композиции, в рисунке человеческого лица, фигуры строгановские пелены несколько отходят от новгородского и московского понимания и преемственно связываются со строгановской школой иконописи, что кладет на них печать некоторой особливости, некоторого дополнения к общим достижениям искусства древней Руси и вышивании. Таким образом сольвычегодские и строгановские пелены должны рассматриваться, как образцы самостоятельного проявления художественной стихии на севере. Это увеличивает их ценность и значимость. Когда рано или поздно, во всех подробностях будет изучено это великое интимное искусство, будут изучены удивительные ритмы его линий, стежков, плетенки, елочек, золотистых сетей перед изумленными взорами всех встанет поразительное видение народной художницы, никогда, нигде не учившейся, не знавшей никаких законов мастерства и в силу лишь вдохновенной одаренности, выражающихся главным образом в чрезвычайной простоте приемов, в примитивных средствах, однако, обладающих высокою чарующей прелестью.

Кроме пелен в ризнице Сольвычегодского собора сохраняется от времени редчайший памятник многообразного русского мастерства—росписной холщевый саккос, принадлежавший будто бы по преданию Стефану Пермскому, просветителю зырян, жившему в XV столетии. По холстине сверху донизу, по бокам саккос покрыт живописью, указывающей на прекрасную живописную работу древности. Саккос в своем роде единственный кажется памятник такого рода искусства, а по сему он интересен даже с точки зрения простого описания его многочисленных миниатюрных изображений, их соединения в сюжетов.

„Вверху у ворота, справа и слева—херувимы и серафимы—шестикрылые символы высших небесных стражей. На плечах, в отдельных клеймах, разделенное на две части изображение Благовещения в хорошей старой композиции. На коротких рукавах саккоса изображена одна и та же сцена евхаристии, в установившейся с древнейших времен композиции, где Спаситель причащает благоговейно подходящих к нему апостолов отдельно под видом хлеба и отдельно же под видом вина. Спаситель за престолом, под сенью кивория обычного типа. Апостолы, по шести с каждой стороны, подходят в оживленных позах, но с сохранением древнего ритма в размещении ног в одном случае и с видоизменением его в другом. И в том и в другом изображении композиция компактная, размещенная на фоне палат и городской стены с зубцами. От изображения архангела из Благовещения и Богоматери спускаются вниз два ряда отдельных изображений святителей—устроителей церкви Христовой на земле—Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна

Златоуста; затем Николая чудотворца, Гурия, Варсанофия, Афанасия, Кирилла и других. Центральное место, на груди посящего стихарь, занимает самая крупная по размерам композиция „Воскресение Христово". В древности это событие изображалось иначе, чем представляется оно художникам нашего времени. Пред нами Спаситель, сходящий в ад— символическое изображение победы над смертью и попрание власти ада—и обращающийся к Адаму со словами: „мир тебе с твоими сынами, моими праведниками". Собравшиеся вокруг Спасителя святые обращаются к Христу с просьбой положить в аду знак креста, чтобы смерть больше не господствовала. Ведь нет больше д'явола, он опрокинут вниз головою и передан ангелам, чтобы связать цепями руки и ноги, шею и уста. С боков—символы евангелистов Иоанна и Матфея. Ниже этого изображения, в четырех отдельных прямоугольниках: вход Господень в Иерусалим, Преображение, Тайная Вечеря, Лобзание Иуды. Все изображения сопровождаются красными надписями вязью. На другой стороне, в аналогичном же симметричном изображении: Распятие—как главная и крупная картина, а ниже в четырех же картинах: Иисус перед Пилатом, Возложение терновного венца, Снятие со креста и Положение во гроб. Подол стихаря украшен богатой орнаментальной каймой, по которой разбросаны непринужденно и смело стебли, листья и цветы того восточного персидского стиля, который сделался родным для русских мастерских московской Руси (Н. Макаренко. У Соли-Вычегодской. Издание „Свободное Искусство". Петроград. 1918 г. стр. 92—94).

Заслуживает большого внимания строгановское шитье в Прилуцком монастыре под Вологдой. В алтаре, перед престолом на северной и южной стенах находятся большие пелены Димитрия и Игнатия Прилуцких, вышитые во весь рост. Пелены XVII столетия, прекрасной сохранности, застекленные, в матово-золотых тонких рамах. Особенно превосходен благородный, какой-то скромный, тихий красочный тон, проникающий всю поверхность шитья; технически выполнено шитье прекрасно. Такая тонкость работы у каждого стежка, каждой петли, дорожки, такое удивительное художественное понимание узора, тона, такой покоряющий вкус и глаз художника, что входя в алтарь, вдруг падали прикавываеться взорами к шитью и не можешь оторваться, наглядеться на него. В углублении алтарной ниши две шитых хоругви также дар Строгановых. Хоругви значительно уступают по художественности исполнения шитым пеленам Димитрия и Игнатия Прилуцких. Они небольшие (немного больше аршина), в золоте, серебре и шелках. Поверхность их какая-то даже неприятная, резкая, несомненно отсутствует чувство меры соединения тонов, красок, столь ласкающее и привлекающее обыкновенно почти во всяком строгановском шитье. Но они, конечно, интересны, не будучи первоклассными, как памятники старины, как виды будничной работы в великом праздничном искусстве древне-русского шитья.

„На одной из них изображен Господь Иисус Христос во весь рост с раскрытым Евангелием в левой руке и с опущенной книзу благословляющей правой рукой; вверху надпись вязью: Господь Вседержитель. По сторонам Спасителя два парящие ангела, из которых один держит четвероконечный крест, а другой копие и трост; над ними надпись

Аггли Гдни; у ног Спасителя припадающие к нему Спасоприлуцкие чудотворцы—преподобные Димитрий и князь Игнатий. На оборотной стороне хоругви в четвероугольнике вышит осьмиконечный крест без изображения на оном распятого, но вверху, на средней части креста находится кольцеобразное изображение цаты, или гривны, каковые обыкновенно привешиваются на иконах к венцу Спаса Вседержителя, Царя Славы, Софии Премудрости Божией и пр. с тою разницею, что на иконах привешиваемые цаты имеют вид полукружия или полумесяца, а здесь эта цата сомкнутая кольцеобразно; над верхней частью креста слова Ц-рь Сл-вы, И-с Х-с; под средней перекладиной изображено Ника, потом буквы М. И. Р. Б. (т. е. место лобное рай быть), затем буквы Г. Г. (гора Голгофа) и Г. А. (глава Адамова); под нижней частью креста изображение Адамовой головы. По сторонам креста—справа копие, слева трость и близь них стоящие и плачущие два ангела с надписями: копие, трость, Аггли Гдни; вверху у углов хоругви в облаках, в двух кругах, два человеческие лица с надписями: с-лнце, луна; позади креста, в перспективе, виднеется какое-то большое великолепное здание. На другой хоругви, с одной стороны вышит образ святителя Николая Мирликийского во весь рост в фелони, без митры, держащего в левой руке церковь, а в правой меч; по сторонам угодника на облаках, справа Иисус Христос, подающий ему евангелие, слева Божия Матерь с омофором, сверху в двух кругах подпись вязью; Можайский чудотворец—образ обведен четвероугольною довольно широкою рамою, на которой вышито двадцать небольших (полтора вершка в диаметре) кругов, из коих в четырех находящихся по углам, изображены символы четырех евангелистов (ангел, орел, лев, телец), держащие книги евангелий, а в остальных шестнадцати кругах вышито вязью по частям следующее воззвание от угодника: „отче святый Николае—аще во гроб вселися: тело твое ново нам здевает пзря—дная—твоя чуде-са и рака твоя точит—псцеление приходящим с верою". На оборотной стороне этой хоругви образ преподобных Димитрия и Игнатия Прилуцких чудотворцев, в молении к Спасителю, изображенному на облаках; вокруг всего образа вышита крупною вязью молитва к сим угодникам, начинающаяся словами: „иже от полудне яко звезды многосветные восияша в полунощи, в пределех града Вологды явившася отцы преподобнии Димитрие и Игнатие... (И. К. Степановский. Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда. 1890. стр. 69—71).

В алтаре же, в жертвеннике, на южной стене под стеклом, в золоченой раме сохраняется еще один образ строгановского шитья—большая пелена Николы. Пелена, видимо, принадлежит концу XVII столетия, так как некоторые части ее уже не вышиты, а нашиты отдельными кусками материй—дыханпе „тафтяного" лоскутного художника XVII столетия Василия Познанского. Пелена довольно красива, но конечно она далека и по исполнению и по самому красочному тону от чудесных двух пелен Димитрия и Игнатия Прилуцких.

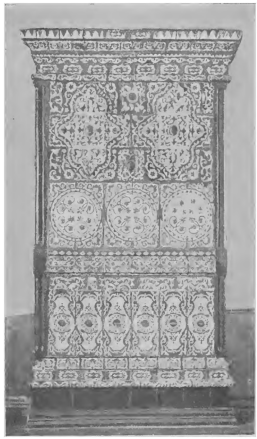
С большим блеском работали холмогорские резчики, наполнявшие чудесными вещами из моржевой кости северный край. Шкатулки, гребешки, табакерки, черенки для ножиков, подсвечники, набалдашники

для тростей и др. мелкие вещи довольно часто находимы в северных губерниях до сих пор. Но художественная работа холмогорских резчиков, как работа кустарей в других проявлениях прикладного дела, постепенно была вытеснена широким городским фабричным производством. Это случилось в XIX столетии. В XVIII веке холмогорские резчики еще работали с полной свободой и создавали одну вещь за другой, состязаясь в изяществе работы по такому благородному и тонкому материалу, как кость.

В XVIII столетии в Великом Устюге развернулось художественное производство черни по серебру, оставившее ряд блестящих произведений, быть может, наиболее совершенных из всей черни по серебру, изготовлявшейся в различных местностях России. Устюжские мастера работали над обработкой ложек, табакерок, браслет, иконок, медальонов, игольниц, детских рожков, колец, запанок, линеек, мундштуков, пудрениц, брелков, стаканов, бакалов, стопок и пр. Основоположником и изобретателем способа устюжского черненья по серебру был устюжанин Жилин, живший в конце царствования Елисаветы, около половины XVIII столетия. В течение нескольких десятилетий секрет черненья по серебру тщательно хранился и оберегался в роду Жилиных. В первой четверти XIX века, когда, видимо, род Жилиных вымер, секрет был передан одному из родственников Жилиных Кошкову. От Кошкова он перешел к роду Чирковых, продолжающих работать до сих пор. Сохранился любопытный рассказ, насколько ревниво роды Жилиных и Кошковых хранили секрет черненья по серебру: только на смертном одре он передавался от одного мастера к другому. Так средневековье, его цеховые обычаи в этом эпизоде с устюжской чернью проявились на нашем севере. По качеству работ вся устюжская чернь по серебру резко делится на три периода: Жилинский, Кошковский и Чирковский. Это вполне и понятно — каждый из этих мастеров жил в соответствующую эпоху развития русского искусства. Дни жизни Жилина совпали с блистательным развитием Елисаветинского барокко и Екатерининского классицизма — с их бесконечно развитым чувством красоты, вкуса и стиля — отсюда все работы Жилина всегда стильны, нежны и технически выполнены чрезвычайно тонко. Работы Кошкова то же очень хороши, но они уже значительно грубее, чувство стиля в них не обязательное условие. Любопытно, что Кошков, как бы сознавал свое бессилие для создания гармонически ясных, спокойных и отвлеченных сюжетов пастушеского и мифологического типа, столь излюбленных XVIII столетием, ему была необходима конкретная правда, жизнь, натурщик. И Кошков нашел их в архитектуре города Великого-Устюга. Большинство вещей работы Кошкова, самых разнообразных, являются с видами устюжских храмов, звонниц, пристани, Северной-Двины, герба Великого-Устюга и т. д.

Чирков жил уже во времена падения вообще русского искусства, в злополучную вторую половину XIX столетия — и на его работах должно было отразиться это время. Только иногда, как отголоски талантливой преемственности, сверкнет на его работах тот или иной мотив Жилинского и Кошковского вдохновения. Помимо общих причин, Чирков должно быть не получил от Кошкова всех технических приемов черни

Вологда. Изразцовая печь на Петербургской улице.



Вологда. Изразцовая печь в церкви Спас на Болоте.

Вологда. Изразцовая печь на Петербургской улице.

Вологда. Изразцовая печь в бывшей Дворянской богадельне.

по серебру, отчего работы Чиркова часто производит впечатление технически беспомощных и даже аляповатых. Чернь (подписная, с датами годов) встречалась лет пятнадцать назад довольно часто, ныне она является уже пожалуй чрезвычайной редкостью, украшая редкие собрания любителей и собирателей, а также некоторые музеи. В свое время, особенно в XVIII столетии, устюжская чернь славилась на всю Россию, в Устюге было поставлено самое широкое производство ее, почти фабричного (по сбыту) характера. Забавно и трогательно привести несколько исторических воспоминаний об устюжской черневой на серебре работе, найденных нами в „Вологодских губернских ведомостях" за 1839 год, показывающих, как высоко современники ценили чернь, устраивая даже специальные выставки устюжских черневых изделий.

„Устюжская черневая на серебре работа—пишет безыменный автор—обращает на себя внимание крепостью черненди и довольно правильною отделкою фигур; она требует в особенности навыка в рисовании, к чему приучает с малолетства, и твердости руки; резчик на серебре должен иметь достоинства гравера на меди. Устюг с древних времен славится черневою работою, так точно, как деланием коробок. Около половины прошедшего столетия находилась в Устюге фабрика черневой работы купца Попова, и главный мастер Моисеев славился хорошею отделкою серебряных вещей. В последнее время эта работа начала упадать, сколько по затруднительности сбыта, столько и потому, что она относительно рисунка нисколько не подвигалась вперед, оставаясь в прежней грубой форме; к тому же начали делать под чернедью вещи в Москве и Туле, которые устюжским в достоинстве уступают, выигрывают своею дешевизною. Для Вологодской губернской выставки произведений мастера воспользовались улучшенными рисунками и приготовленные для нее изделия представили собою улучшение, сообразно потребностям нынешнего вкуса".

Среди особо выдающихся работ Жилина на первое место нужно поставить табакерки, столь распространенные в XVIII веке и увлекавшие людей того века. У одного вологодского помещика нам приходилось видать прелестную перламутровую раковинной табакерку, густо золоченую (характерный признак Жилинского мастерства), на верхней крышке которой был изображен Харон с лодкой. В Тотемском Спасо-Суморином монастыре хранилась под названием дарохранительницы довольно большая табакерка полуовальной формы с мифологическими сценами, развернувшимся по боковым ее граням пестрой и красивой гирляндой.

Чудесная серебряная пудреница была у одного из вологодских антикваров, наверное работы Жилина, с изображением двух крохотных амуров (на верхней крышке), несущих зеленую гирлянду (веточку), в смыке заканчивающуюся медальоном с чьими то инициалами. У другого антиквара нам приходилось видать детский рожок удивительно изящный по форме с изображением на боку Рождества Христова. Как интересно задуман был сюжет— рожок и Рождество!

Повидимому к Кошковским работам следует отнести сложную по количеству изображений табакерку, имевшуюся у вологодского помещика Н. М. Дружинина. На верхней крышке табакерки был изображен план

Вологодской губернии 1812 года, а кругом него гербы всех уездов губернии; на задней крышке подробнейшая торгово-промышленная статистика губернии 1812 года. Табакерка была должно быть поднесена кому-либо из тогдашних административных лиц. Вся сумма работ Кошкова, посвященных Великому-Устюгу, а их множество, кроме своего художественного значения имеет значение историческое, так как по ним можно восстановить облик многих устюжских архитектурных сооружений, которые в настоящее время бесчисленными реставрациями изменены до неузнаваемости. Беглый обзор проявлений северных художников в прикладном искусстве свидетельствует несомненно о наличии художественного горения, не меньшего, чем мы это наблюдали в области живописи. Итак северная область России внесла огромный вклад в общую историю русского искусства во всех его проявлениях, обогатила ее, заняла в ней, например, в зодчестве центральное и главенствующее место. Без обследования северного искусства обще-русское искусство было бы как недостроенное здание.

УКАЗЕЦ

книгам и статьям по художественной культуре севера.

В настоящий указец частью по условиям времени (трудность сообщения со столичными библиотеками, исчезновение книг из продажи), частью по „бытовому явлению" общей русской библиографии—быть отрывочной и случайной—конечно, вошли далеко не все книги и статьи. Это особенно понятно должно быть еще и потому, что составление специального перечня книг исключительно по художественной культуре севера предпринимается впервые, заново, без использования каких-либо других предшествующих указателей. Составитель полагает, что изучение художественной культуры севера, как части общероссийской культуры, невозможно только при помощи местного материала, следовательно необходимо было дать перечень *„общих трудов по русскому искусству"*. В этот перечень вошли книги, которые так или иначе охватывают всю историю русского искусства или его отдельных ветвей или определенный век. Многочисленные монографии по отдельным городам и местностям России сознательно опущены.

Во втором перечне в дополнение к *„общим трудам по русскому искусству"* даны наименования журналов по искусству и рукописей, всего менее известных читателям, между тем как в них заключается богатейший материал.

Наконец, третий перечень включает в себя *„труды по северу"*. Так как история искусства тесно сплетается с историей края и его культурой, то в этом перечне читатель встретит на ряду с указаниями на книги, непосредственно трактующие о памятниках старины и искусства, указания на некоторые книги исторического характера, без которых ни в коем случае нельзя представить полную картину художественного развития края. Списки трудов основоположников изучения края—П. И. Савваитова, Н. И. Суворова и Арс. М. Попова по возможности даны полные.

В дополнение к библиографии приводятся начатки *„словаря северных иконников"*—по Вологде и Великому Устюгу. Словарь составлен главным образом на основании материалов Оружейного Приказа, опубликованных П. Е. Забелиным в 50-х годах прошлого века (Журнал „Временник") и по подписям иконников на иконах, а также по трудам местных историков и археологов.

Общие труды по русскому искусству.

1. **Адарюков, В Я.** Добавление и исправление к подробному „словарю русских гравпрованных портретов. Д. А. Ровинского". Издание журнала „Старые годы". Петроград 1911.

2. **Аделунг, Ф.** Барон Мейерберг и путешествие его по России. Атлас рисунков. С. П. Б. 1827.

3. **Аделунг, Ф. и Ловягин, А. М.** Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII в. Снимки с Дрезденского альбома. Петроград. 1903.

4. **Айналов, Д. В.** Эллинистические основы Византийского искусства. С. П. Б. 1900.

5. **Айналов. Д. В.** История русской живописи от XVI в. Издание студентов Петроградского университета. Петроград. 1913.

6. **Айналов, Д В.** История древне-русского искусства. Издание студентов Петроградского университета. П. 1915.

7. **Альбом** – виды и бытовые картины России XVII в Издание А. С. Суворина. П. 1903.

8. **Альбом** рисунков русских синодиков 1651—1679 и 1686 г. Москва. 1885.

9. **Альбом** декоративного искусства. М. 1913 г.

10. **Альбом** иконостасов. Издание Петербургского общества архитекторов.

11. **Артлебен, И. А** Общий обзор памятников зодчества древней Суздальской области. С. П Б 1880.

12. **Асдин Е. К.** Материалы к изучению церковных древностей украинских церквей. Харьков. 1905.

13. **Атлас** сельских деревянных церквей. Издание Министерства путей сообщения. Петроград.

14. **Барсуков, Н. П.** Итоги русской агиографии

15. **Бартрам. Н Д., Оршанский, П. Г. Мирович, В Г. и Боруцкий В.** Игрушка, ее история и значение. Издание П. Д. Сытина. Москва, 1902.

16. **Батюшков, П.** Памятники старины в западных губерниях. Восемь выпусков. С. П. Б. 1868—1885 г.

17. **Бахман.** Всеобщее начертание теории изящных искусств. П. 1832.

18 **Беарат.** Изложение теории и практики приемов эмальерного искусства. П. 1843

19. **Бенуа, Александр.** Русская живопись. (Приложение к „Истории живописи в XIX" Р. Мутера). Издание товарищества „Знание".

20. **Бецольд.** Учение о цветах по отношению к искусству. П. 1878.

21. **Библия Пискатора** в истории русской письменности и искусства („Известия второго археологического общества в Новгороде" М. 1911).

22. **Бобринский. А. А граф.** Народные русские деревянные изделия. Шесть выпусков. М. 1916.

23. **Борщевский, И. Ф.** Альбом фотографий: Псков, Суздаль, Ростов Великий, Владимир, Московская оружейная палата, Московское село Медведево, деревня Филя, Александров Владимирской губернии, Кирилло-Белозерский монастырь и т. д.

24. **Бутовский, В** История русского орнамента с X по XVI столетие. Томы 1 и 2-ой. Издание Художественного Промышленного музея в Москве. М. 1870 и 1872. (На французском языке. Париж. 1873 г.).

25. **Вельтман, А.** Московская оружейная палата. С литографированными рисунками. М. 1844.

26. **Вестник** общества древне-русского искусства. 12 выпуск Издание Филимонова. М. 1914.

27. **Вибер.** Живопись и ее средства. М. 1908.

28. **Виоле ле-Дюк.** Русское искусство, его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность. Перевод Султанова. М. 1879 г.; второе издание 1900 г.

29. **Вознесенский А. и Ф. Гусев.** Житие и чудеса св. Николая чудотворца и слава его в России. П. 1899.

30. **Врангель, Н. Н., барон.** Миниатюра в России. П. 1909.

31. **Врангель, Н. Н., барон.** 100 портретов деятелей русского искусства. Издание Лапина. Париж. 1913.

32. **Вундт.** Фантазия, как основа искусства. М. 1914.

33. **Гаттерер.** Начертание гербоведения. С. П. Б. 1805.

34. **Ге, П.** Главные течения русской живописи XIX в. 200 гелиогравюр. Издание Гранат. М. 1904.

35. **Гегель.** Курсы эстетики или наука изящного М. 1859—1860.

36. **Георгиевский, В. Т** Фрески Парфенона. П. 1911.

37. **Георгиевский, В. Т.** Фрески Ферапонтова монастыря. (Драгоценное приложение „опись Спасоволоколамского монастыря"). Издание общества покровительства о русской иконописи. С. П. Б. 1911.

38. **Гильдебрант.** Проблема формы в изобразительном искусстве. Издание „Мусагет", М. 1913.

39. **Гнаголь, С.** Очерки истории искусств в России. Издание „Проблемы эстетики". М. 1914.

40. **Горюстаев, И. И.** Лекции по истории искусства и костюма. Три тома (литографированные). М. 1861—1863.

41. **Грабарь, И. Э.** Для чего надо охранять и собирать сокровища искусства и старины. Издание комитета по охране художественных сокровищ при совете всероссийских кооперативных союзов. М. 1919.

42. **Грищенко, А. В.** О связях русской живописи с Византией и Западом. М. 1913.

43. **Грищенко, А. В.** Русская икона, как искусство живописи. М. 1917.

44. **Гроссе, Э.** Происхождение искусства. М. 1889.

44. **Давыдова.** Русские кружева и русские кружевницы. 2 книги. С. П. Б. 1892.

45. **Даль Л В.** Материалы для истории русского гражданского зодчества. П. 1874.

46. **„Дворцы России“** Зодчество и художественное убранство. Под редакцией В. Я. Курбатова. Издание „Свободное искусство“. П. 1917.

47. **Деньшин, А.** Беседы для всех по искусству. Вятка. 1919.

48. **„Древности русские“.** Собрание Ханенко. Киев 1899—1900.

49. **Дягилев, С.** и **Горленко В.** Русская живопись в XVIII в. Издание журнала „Мир искусства“ П. 1903.

50. **Жуковский.** История архитектуры. П. 1860.

51. **Жураковский, Е.** Краткий курс истории русской живописи XIX в. Издание Саблина. М. 1911.

52. **Забелин, И. Е.** Домашний быт русских царей в 16 и 17 столетиях. М. 1895.

53. **Его-же.** Домашний быт русских цариц в 16 и 17 стол. М. 1895.

54. **Его-же.** О металлическом производстве и древней Руси. Историческое обозрение финансового и денежного дела в России. П. 1853 („Записки отделения русской и славянской археологии русского археологического общества).

55. **Заставки** и миниатюры четвероевангелия 1507 г. части LVIII, LXXXVI. Изд. общества любителей древней письменности. 1880—1881.

56. **Звенигородский, А.** Византийские эмали. Текст Н. П. Кондакова. С. П. Б. 1889—1892.

57. **Золотарев, Б. А.** Основные положения перспективы. Варшава 1903.

58. **Зрелище** природы и художеств. 10 частей в пяти книгах. С. П. Б. 1784—1790.

59. **Иконология,** или полное собрание аллегорий, эмблем и проч. 225 фигур. Два тома М. 1803.

60. **Иконописный подлинник** сводной редакции XVIII в., изданный обществом древне-русского искусства под редакцией Г. Д. Филимонова. М. 1876.

61. **Иконописный сборник.** Выпуски 1—4. С. П. Б 1907—1910.

62. **Историческая выставка архитектуры.** Издание общества архитекторов-художников. П. 1912.

63. **История** русского орнамента (X—XVI). Издание Строгановского училища. 25 таблиц. М. 1868.

64. **Карпович, В. С.** Особняки в городе и деревне. Издание „Городское дело“. П. 1913.

65. **Каталог выставки.** Русская и иностранная книга XV—XIX в. П. 1914.

66. **Каталог** христианских древностей, собранных Н М. Постниковым с 45 фотогравюрами. М. 1888.

67. **Классен, Г.** Физика в приложении к зодчеству. В 4-х частях М. 1835.

68. **Ключевский, В. О.** Древне-русские ятых, как исторический источник.

69. **Книга большому чертежу** или древняя карта Российского Государства, поновленная в разряде и списанная в книгу 1627 г. М. 1792.

70. **Книга глаголемая Козьмы Индикоплова.** С. П. Б. 1886.

71. **Коллекция И. Ф. Борщевского** в Ярославле. (До 3000 снимков памятников зодчества, иконописи, утвари и проч).

72. **Кондаков, Н. П.** Иконография Богоматери. Издание второго отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. Том первый. П. 1914.

73. **Его-же.** Тоже. Том второй. П. 1916.

74. **Его-же.** Иконография Христа. П. 1905.

75. **Его-же.** Лицевой иконописный подлинник. С 116 рисунками, 14 цветных, 5 гелиогравюр, 40 фототипий, 84 хромолитографии.

76. **Его-же.** Русские клады.

77. **Его-же.** Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI в. П. 1906.

78. **Кондаков, Н. П. и Толстой И.** Русские древности в памятниках искусства. Шесть выпусков. П. 1889—1899.

79. **Красовский, М.** Очерк истории московского периода древне-русского церковного зодчества. М. 1911.

80. **Его-же.** Курс истории русской архитектуры. Часть I. Деревянное зодчество. П. 1916.

81. **Его-же.** Планы древне-русских храмов (опыт исследования до петровского русского зодчества в связи с церковным зодчеством Византии). П. 1915.

82. **Кукольник, Нестор.** Картины русской живописи. С 12 гравюрами. С. П. Б. 1846.

83. **Лаврский, Н.** Указатель книг и статей по вопросам искусства. (Архитектура, скульптура, живопись). Издание отдела изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению. М. 1919.

84. **Лало, Ш.** Введение в эстетику. М. 1915.

85. **Леман, И.** Гравюра и литография. Издание кружка любителей изящных изданий. П. 1913. (К книге приложена статья М. Остроградского „Эстамп и его внешний вид").

86. **Липс.** Эстетика. Издание „Общественная польза". П. 1908.

87. **Литвинов, П.** Русский народный узор. Киев. 1877.

88. **Лихачев, Н. П.** Материалы для истории русского иконописания. Два тома. Атлас снимков. 419 таблиц. П. 1906.

89. **Его-же.** Манера письма Андрея Рублева. П. 1907.

90. **Его-же.** Описание русской иконописи в собрании П. М. Третьякова. М. 1904.

91. **Его-же.** Род иконописцев. П. 1908.

92. **Его-же.** Лицевой иконописный подлинник. Том первый. Иконография Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Издание комитета попечительства о русской иконописи. П. 1905.

93. **Его-же.** Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих икон и их влияние на композицию некоторых православных русских икон. С.П.Б. 1911.

94. **Лицевые святцы** XVII в. Никольского единоверческого монастыря в Москве. 24 таблицы фототипий. Издание иконописца В. П. Гурьянова. М. 1904.

95. **Лицевой Софийский иконописный подлинник.** Выпуски I—IV.

96. **Лукомский, Г. К.** Русская усадьба в ее прошлом и настоящем. Издание „Свободное искусство". П. 1918.

97. **Его-же.** Памятники старинной архитектуры России. Издание „Шиповника". П. 1915—1916.

98. **Макаров, Н.** Теория теней. Петроград.

99. **Макаренко, Н.** Мозаика в России. Выпуски комиссии при Академии Наук. П. 1915.

100. **Мальмберг, В. К.** Древности юга России.

101. **Мартынов, А.** Памятники древних художеств в России. Собрание рисунков. М. 1850.

102. **Его-же.** Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Текст И. М. Снегирева. М. 1846; М. 1852—1860.

103. **Материалы** по истории русской одежды. Издание В. А. Прохорова. М. 1871.

104. **Материалы** по археологии России. Издание археологической комиссии.

105. **Материалы** для истории раскола, издаваемые под редакцией профессора Н. И. Субботина. М. 1879.

106. **Машков, И. П.** Линейная перспектива. М. 1900.

107. Meraviglia dell'arte dei tintori, Florencia 1429 (способы употребляемые при крашении и набойке материй).

108. **Мериме, В. Круазе и Дрегер.** О старинной технике в живописи масляными красками. Издание „Печатник". П. 1874.

109. **Михайлов, В.** Живопись по фарфору, майолике и коже. П.

110. **Мотивы** орнаментов, снятых со старинных русских произведений. Выпуски I—II. Издание Строгановского училища. М. 1888.

111. **Муратов, П. П.** Выставка древне-русского искусства в Москве (описание предметов принадлежащих С. П. Рябушинскому и А. А. Тюлину). М. 1913.

112. **Его-же** Древне-русская иконопись в собрании И. С. Остроухова. Издание К. Ф. Некрасова. Москва 1914.

113. **Нарбеков, В.** Южно-русское религиозное искусство XVII—XVIII в. Киев 1903.

114. **Некрасов, А.** Конспект курса истории древне-русского искусства М. 1917.

115. **Никольский, В.** Русское искусство. Издание И. Д. Сытина. М. 1915.

116. **Его-же.** Русская живопись. П. 1905.

117. **Новгородская летопись** по синодальному харатейному списку. П. 1888.

118. **Новицкий, А. Р.** История русского искусства. Издание „Книжное дело". М. 1903.

119. **Его-же.** Луковичная форма русских церковных глав. М. 1909.

120. **Новый портфель** для городских и сельских хозяев, заключающий описания, чертежи, планы и фасады городских и сельских домов и проч. построек. 100 гравюр. М 1839.

Вологда. Изразцовая печь XVIII ст. и часы начала XIX ст. в Архиерейском доме.

Вологда. Изразцовая печь в Скулябинской богадельне.

Вологда. Печной изразец.

Вологда. Печные изразцы в Архиерейском доме.

Часы начала XIX ст. в „Кобылино" под Вологдой.

121. **Образцы** декоративного и прикладного искусства из императорских дворцов, церквей и коллекций в России. Хромолитографии с акварелей, исполненных с натуры учениками рисовальной школы общества поощрения художеств под руководством Сабанеева и Вилье. Издание министерства финансов. П. 1901.

122 **Олеарий, Адам**. Описание путешествия в Московию через Москву в Персию и обратно. С. П. Б. 1906.

123. **Оловянишников, Н. И.** История колоколо локольного искусства. М. 1912; М. 1916 г.

124. **Орешников, А. В.** Памятники XV в. в Белой палате в Ростове. М. 1894

125 **Орнаменты** на памятниках древне-русского искусства. Издание П. П. Сырейщикова и Д. К. Тревева. П. 1914.

126. **О русских** художественных промыслах. Доклады члена кустарного совета Московского губернского земства графа П. С. Шереметева. М. 1913.

127. **Павлинов, А. М.** История русск архитектуры. Три М. 1894.

128. **Павлуцкий, Г.** О происхо древне-русской Киев, 1915.

129. **Палеографические снимки** с русских грамот преимущественно XIV века. Под редакцией А. Соболевского и С. Платицкого. Издание С. П. Б. археологического института.

130. **Памятники** русской старины в западных губерниях. Издание Батюшкова. П. 1885.

131. **Памятники** древне-русского зодчества. Выпуски 1—5. Издание Ф. Ф. Рихтер.

132. **Памятники** древне-русского искусства. Издание Академии художеств. П. 1908—1912.

133. **„Памятники искусства"**. Томы 1 и 2-ой. П. 1840.

134. **Панов.** Историческое, хронологическое и иконографическое описание 218 изображений Пресвятой Богородицы. С. П. Б. 1871.

135. **Н. Первухин.** Церковь Ильи Пророка в Ярославле. Издание К. Некрасова. М. 1915.

136. **Его-же.** Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М. 1913.

136.*а* **Его же.** Церков Богоявления в Ярославле. Ярос. 1916.

137. **Переводы** с древних икон, собранные иконописцем В. П. Гурьяновым. Текст А. И. Успенского. 1902.

138. **Петров, П. Н.** Обзор движения искусства в России с XVII в. по настоящее время.

139. **Его-же.** Краткое обозрение мозаического дела особенно в России. П. 1864.

140. **Писарев.** Древне-русский орнамент X—XVIII в. П. 1903.

141. **Подлинник иконописный** под редакцией А. П. Успенского. Издание С. Т. Большакова. 1903.

142. **Покровский, Н. В.** Памятники христианской иконографии и искусства. С. П. Б. 1900.

143. **Его же** Очерки памятников православной иконописи. II. 1910.
144. **Его-же.** Сийский подлинник. Издание общества любителей древней письменности. 4 выпуска атласа и текст. М. 1894—1897.
145. **Его-же.** Евангелие в памятниках иконографии. С. П. Б. 1892.
146. **Потапов, А. А.** Очерки древне-русской гражданской архитектуры. М. 1902.
147. **Потоцкий, И.** Археологический атлас Европейск России. С. П. Б. 1823.
148. **Прахов, А. В.** Критические наблюдения над памятниками древнего искусства. Сборник статей.
149. **Его-же.** Альбом исторической выставки предметов искусства. П.
150. **Прозоровский, Д.** Свод сведений, относящихся до техники и истории медальерного искусства. П. 1884.
151. **Прохоров, В.** Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной. С. П. Б. 1881—1883.
152. **Рамазанов, Н. А.** Материалы для истории художеств в России. М. 1863.
153. **Рейер.** Архитектурные орнаменты и профили. Альбом.
154. **Рейнбот.** Мотивы русской архитектуры. П. 1874—1880.
155. **„Религиозное искусство."** Сборник под редакцией С. П. Ващкова. М. 1915.
156. **Ремезов.** Чертежная книга Сибири 1701.
157. **Рескин, Дж.** Искусство и действительность. М. 1900.
158. **Его-же.** Общие принципы и правда в искусстве. М. 1901.
159. **Речменский, А.** Собрание памятников церковной старины в ознаменование трехсотлетия царствования дома Романовых. Издание юбилейной комиссии. М. 1913.
160. **Рихтер, Ф.** Памятники древне-русского зодчества, снятые на месте. 53 таблицы. М. 1852.
161. **Ровинский Д.** История русских школ иконописания до конца XVII в. П. 1856.
162. **Его-же.** Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Издание А. С. Суворина. П. 1903.
163. **Его-же.** Русские народные картинки. Полное издание Академии наук. 1881.
164. **Его-же.** Русские народные картинки. Четыре тома текстов атласа. Издание Голике. Петроград. 1901.
165. **Его-же.** Обозрение русского гравирования на метале и на дереве до 1725 (Рукопись, представленная в археологическое общество) Москва. 1857 г.
166. **Его-же.** Материалы для русской иконографии. Двенадцать выпусков. П. 1884—1886.
167. **Его-же.** Подробный словарь русских гравированных портретов. Четыре тома. 700 фототипий. П. 1886.
168. **Его же** Подробный словарь русских граверов (указатель к нему Тевяшева) П. 1894.
169. **Его-же.** Русские граверы и их произведения с 1564 до основания Академии Художеств. Издание графа Уварова. П. 1870.

170. **Его-же.** Сборник сатирических картинок. Два тома. П. 1893.

171. **Русская портретная галлерея.** Собрание портретов с XVIII в. Девятнадцать выпусков. Издание А. С. Суворина. Петроград.

172. **Русская икона.** Три выпуска. Редакция С. Маковск Нет. 1914—1915.

173. **Русские портреты XVIII—XIX столети"** Четыре тома. Издание великого князя Николая Михайловича. П. 1905.

174. **„Русский художественный архив".** Из И. Кнебель. М. 1892—1894.

175. **Русское народное искусство** на 2 всероссийской выстанке в Петербурге в 1913 г. Издание Главного Управления землеустройства и земледелия.

176. **Русский художественный альбом.** С. П. Б. 1860—1861.

177. **Русские вышивки.** Альбом. Издание К. Далматова. П. 1891.

178. **Сабанеев, Е А.** Очерки истории изящных искусств М. 1884.

179. **Савваитов. П.** Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов, конского в азбучном порядке расположенное. П. 1896.

180. **Савва, архимандрит.** Указатель партриаршей ризницы М. 1763.

181. **Саккети.** Эстетика в общедоступном изложении. Два тома. П 1905.

182. **Сахаров, И.** Исследование о русском ик Два выпуска. П. 1849.

183. **Его-же.** Обозрение русской археологии. М 1851.

184. **Сборник на 1873 г.,** изданный обществом древне-русского искусства при Румянцевском музее. М. 1873. (Статьи: „Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи", „Звенигород и его соборный храм с фресками").

185. **Сборник статей** о древне-русском искусстве М. 1866.

186. **Сборник орнаментов и украшений,** подчерпнутых из греческих и древне-русских рукописных книг. М. 1874.

187. **Сборник общества изучения древне-русского искусства.** М. 1866—1873.

188. **Селезнев. В. И.** Производство и украшение глиняных изделий в настоящем и прошлом. С 104 рисунками. С. П. Б. 1894.

189. **Его-же.** Изразцы и мозаики. С. П. Б. 1896.

190. **Сементовский Н.** Белорусские древности. Выпуск I. П. 1890.

191. **Симаков, Н. Е.** Русский орнамент в старинных образцах ткани, эмали, резьбы по дереву и кости, чеканного, литейного и гончарного дела.

192 **Симони, П.** К истории обихода иконописца, переплетчика, иконного писца при книжном и иконном строении. П. 1906.

193. **Смирнов, А.** Об эстетическом значении формы в произведениях природы и искусства. Казань. 1894.

194. **Снегирев, Н.** О лубочных картинах русского народа. М. 1844.

195. **Его-же.** О значении отечественной иконописи. С. П. Б. 1848.

196. **Снимки с древних икон** и старообрядческих храмов Рогожского кладбища. М. 1913.

197. **Собко Н.** Словарь русских художников. Том первый (на букву А), том второй (на букву И), том третий (на буквы К—О). П. 1893. (Драгоценное издание прервалось за смертью автора).

198. **Соболев Н. Н.** Набойка и набивное дело в России. М. 1914.

199. **Солнцев, Ф.** Древности российского государства. Шесть томов текста и атлас (510 рисунков) красками и золотом. М. 1849—1853.

200. **Сонцов Д.** Роспись древне-русской утвари из церковного и машнего быта до XVIII столетия. Выпуски 1—2. П. 1857.

201. **Список русских памятников**, служащих к составлению истории художеств и отечественной палеографии. М. 1822.

202. **Стасов, А.** Славянский и восточный орнамент. Альбом II 1884.

203. **Его-же.** Русский народный орнамент в тканях и кружевах. П. 1872.

204. **Сто пятьдесят лет существования Николо-Бахметьевского завода.** (Хрусталь, фарфор). П. 1914

205. **Струков, Д.** Об образописании. М. 1870.

206. **Султанов, Н. В.** Теория архитектурных форм. М. 1914.

207 **Его-же.** Памятники зодчества у народов древнего и нового мира. 32 таблицы П. 1892.

208. **Его-же.** Образцы древне русского зодчества в миниатюрных изображениях. П. 1881.

209. **Суслов, В.** Памятники древне-русского зодчества. П. 1901.

209 а. **Его-же.** Церковь Василия Блаженного в Москве. С. П. Б. 1912.

210. **Его-же.** Русское зодчество по преданиям народной старины. Издание Голике и Вильборг. П. 1911.

211. **Его же.** Очерки по истории древне-русского зодчества. П. 1889.

212. **Сычев, Н. П.** Древнее хранилище памятников русской иконописи и церковной старины при Русском музее. Издание журнала „Старые годы". П. 1916.

213. **Талашкино.** Художественные издания мастерских княгини М. К. Тенишевой. Введение Н. Рериха 180 снимков.

214. **Теппфер.** О прекрасном в искусстве. Издание „Огни". П. 1913.

215. **Тик.** (Вакенродер). Размышления отшельника об искусстве и художниках. С. П. Б. 1826; второе издание П. 1914.

216. **Тихонов, М. М.** Курс пластической анатомии. П. 1906.

217. **Тон.** Проекты церквей. П. 1845.

218. **Е. Трубецкой.** Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древне-русской религиозной живописи. М. 1916.

218 а. **Труды** Всероссийского Съезда художников. Дек. 1911—янв. 1912 г. Три тома. С. П. Б.

219. **Тэн.** Чтения об искусстве. Издание Губинского. П. 1904.

220. Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expresse. Opus praestantissimorum huius, ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem. Anno. 1650.

221. **Уваров, А. С.** Археология России и каменный период М.

222. **Успенский, А. И.** Очерки по истории русского искусства. Издание журнала „Золотое Руно". М. 1906.

223. **Его-же.** Очерки по истории русского искусства. Издание Московского археологического института. М. 1910—1913.

224. **Его-же.** Словарь художников в XVIII в. [illegible] чавших в императорских дворцах. М. 1913.

225. **Его же.** Царские [illegible] живописцы XVII века. Три тома М. 1910—1914.

226. **Его-же.** Древне-русский буквенный орнамент М 1911.

227. **Его-же.** Древние иконы из частных собраний М. 1905.

228. **Успенские М и В.** Заметки о древне-русском иконописании. П. 1901.

229. **Их-же.** Образцы древне-русского [illegible] Собрание М. Тюлина. П. 1899.

230 **Их-же.** Лицевой месяцеслов. П. 1902—1903.

230. **Учебный атлас** по истории древне-русского искусства. Издание под редакцией приват-доцента А. И Некрасова. Выпуск I. Домонгольский период. М. 1916; выпуск II. Искусство эпохи татарщины. М. 1917.

231. **Филимонов, Г. Д.** Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. М. 1873.

232. **Филиппов, А. В.** Русские поливные паразцы XVI в. М. 1915.

233. **Христиансен.** Философия искусства. Издание „Шиповник". П. 1912.

234. **„Художественное достояние России".** Предисловие Бориса Эдинга. Выпуск I. М. 1918

235. **„Художественная Россия".** Издание Полевого. Выпуск I. П. 1885.

236. **Шервуд, В.** Живопись, скульптура и орнаментика. М. 1895.

237. **Шероцкий, К** Очерки по истории декоративного искусства Украйны. Издание журнала „Искусство". Киев. 1914.

238 **Шляпкин, И А.** Каменный крест 1224 г. князя Святослава Всеволодовича в городе Юрьеве польском („Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического общества", том V, выпуск II, 43—52).

239 **Его-же.** Древние русские кресты. („Записки отделения русской и славянской археологии Императорского Русского Археологического Общества" том VII, стр. 66).

240. **Шмид, Ф.** Кахрпе-Джами. Харьков. 1906.

241. **Шохин, В. Н.** Сборник очерков и детальных рисунков старинных построек. 40 таблиц. М. 1872.

242. **Щукин, П. И. и Федорова, Е В.** Описание старинных вещей в собрании П. И. Щукина. Два тома. М. 1895.

243. **Эварницкий, Д. И.** Альбом украинской старины. Петроград.

244. **Эрберг, К.** Цель творчества. Издание „Русская мысль". М. 1913.

Журналы по искусству.

245. „**Журнал изящных искусств**“. 1823—1825.
246. „**Художественная газета**“. 1836—1839, 1840—1841.
247. „**Памятник искусства и вспомогательных знаний**“. 1841.
248. „**Иллюстрация**“ Тимма. 1858.
249. „**Художественный автограф**“. Два выпуска. 1869—1870.
250. „**Всемирная иллюстрация**“. 1869.
251. „**Зодчий**“. 1872—1875.
252. „**Пчела**“. 1875—1877.
253. „**Художественный журнал**“. 1881—1882.
254. „**Вестник изящных искусств**“. 1883—1890.
255. „**Артист**“ 1889—1894.
256. „**Русский художественный архив**“. 1892—1894.
257. „**Художник**“. 1892.
258. „**Строитель**“. Вестник архитектуры. П. 1895—1905.
259. „**Дневник** Московского архитектурного общества“ 1895.
260. „**Мир искусства**“. 1899—1904.
261. „**Искусство** и художественная промышленность“. 1899—1901.
262. „**Неделя строителя**“. 1899—1900.
263. „**Вестник рисования**“. П. 1901—1902.
264. „**Художественные сокровища России**“. П. 1901—1905.
265. „**Архитектурный вестник**“. 1902.
266. „**Весы**“. М. 1904—1909.
267. „**Записки** Московского архитектурного общества“. М. 1905.
268. „**Искусство**“. 7 выпусков М. 1905.
269. „**Золотое руно**“. М. 1906—1909.
270. „**Иконописный сборник**“. 1906—1908.
271. „**В мире искусства**“. Киев. 1907—1909.
272. „**Старые годы**“. П. 1907—1917.
273. „**Аполлон**“. П. 1909—1917.
274. „**Искусство и печатное дело**“. Киев 1910.
275. „**Ежегодник**“. Общества архитекторов художников“ Выпуски 1—7. П. 1910—1912.
276. „**Свободные художества**“. 1910,
277. „**Журнал редкостей**“. 1—2 книги. П. 1911.
278. „**Русский библиофил**“. П. 1911—1914.
279. „**Искусство в южной России**“. Киев. 1912—1914.
280. „**Московский архитектурный мир**“. Ежегодник современного зодчества и декоративного искусства. Выпуски 1—2. М. 1912—1913.
281. „**Студия**“. М. 1912.
282. „**Мой журнал**“. Выпуски 1—18 за 1913 год.
283. „**Светильник**“. М. 1913—1914. (Исключительно церковно-религиозное искусство).
284. „**София**“. Шесть выпусков. М. 1914.

285. „**Баян**". Шесть выпусков. М. 1914.
286. „**Столица и усадьбы**". П. 1914—1918.
287. „**Наша старина**". П. 1914.
288. „**Млечный путь**" М. 1914.
289. „**Времевник**". Один выпуск. Издание Северного кружка любителей изящных искусств в Вологде Вологда. 1916.
290. „**Путь освобождения**". Три выпуска. М. 1917.
291. „**Известия** художественно просветительного отдела Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов". М. 1917—1918.
292. „**Пламя**". П. 1918. (небольшие статьи; издание продолжается).
293. „**Творчество**". М. 1918. (Издание продолжается).
294. „**Искусство**". Издание театрально-музыкальной секции М. С Р. и К. Д. № 1—12. М. 1918.
294а „**Искусство коммуны**". П. 1918—1919.
294б. „**Горн**". Издание Московского „Пролеткульта". М. 1918—1919.
295. „**Искусство**". Вестник отдела изобразительных искусств. М. 1919.
296 **Московский архитектурный мир**". М.
297. „**Вестник** общества преподавателей графических искусств".
298. „**Вестник** археологии и истории. Выпуски I—XII. П.
299. „**Записки** Одесского общества истории и древностей."
300. „**Записки** Московского археологического института". Выпуски 1—6. М.
301. **Известия** археологической комиссии". Выпуски 1—65
302. „**Гербовед**". Издание С. Н. Троинницкого 12 выпусков.

Рукописи и архивные документы.

а) В Спасоприлуцком монастыре.

303. „**Житие** Стефана Пермского, на хлопчатой бумаге, XV века.
304. „**Житие** преподобного Димитрия Прилуцкого"—игумена Прилуцкого монастыря Макария.
305. „**Трипеснец**" (пергамент) „при благоверном князе Василии Дмитриевиче и всех православных князи Юрьи, Петре, князе Ондрее, князе Константине Дмитриевичах, во обители града Вологды в селе Василия Ивановича Говорова в Петровском нарядом Василия Ивановича, а благословением благочестивого ерея Нестера, а рукою многогрешного раба Божия Евсегния, в храм святого отца Семеона Богоприемца и Анны Пророчицы",
306. **Книга тяжебных дел** монастыря с начала XVII столетия до Петра Великого".

б) Во Владимирской церкви, что за Пороховой башней.

307. „**Духовное завещание** торгового гостя Гавриила Мартыновича Фетиева, 1683 года". (Интереснейший документ для характеристики быта и художественной культуры г. Вологды конца XVII столетия).

в) В Вологодском Софийском Кафедральном соборе.

308. „**Слово** о житии иже во святых отца нашего Стефана, бывшего в Перьми, епископа" („сия книга, глаголемая житие и подвизи иже во святых отца нашего Стефана епископа Пермского чюдотворца, преподобных отец Зосимы и Савватия Соловецких чудотворцев домовая, писана лета 7170 (1662) февраля в 1 день").

309. „**Жития** вологодских чудотворцев" (полууставом с киноварными главными буквами).

310. „**Приходо-расходные книги** Вологодского архиерейского дома" (книги велись с начала XVII столетия".

г) В Николаевском Прилуцком монастыре Устюжского уезда.

311. „**Сказание** о монастыре XVII столетия".

д) В Великоустюжском Успенском соборе.

312. „**Библия Пискатора**" с 416 рисунками, издание 1643 года.

313. „**Устюжский летописец**. Сочинение члена и корреспондента Императорской Академии Наук устюжского штаб-лекаря Якова Фриза. 1793 года".

ж) В Спасо-Нуромской церкви Грязовецкого уезда.

314. „**Житие** преподобного Сергия Нуромского", составлено игуменом Глушицкого монастыря Ионою в 1584 году.

з) В Московском архиве министерства юстиции.

315 **Описание** документов и бумаг, хранящихся в московском архиве министерства юстиции". Книга I. С. П Б. 1868 г., стр. 24, 32, 78, 256—257, 271—272, 280—282.

316. „Подлинная дозорная книга села Фрязинова 1614 года с деревнями поместного владения Бориса и Глеба Морозовых, письма и дозора Григория Майкова", книга 38, лист 1—8.

Труды по художественной культуре Севера.

317. **Августин, архим.** Описание Велико-Устюжского Архангельского монастыря. Основание и история его, соединение с Гледенским Троицким, описание монастыря и его владений. („Вологодские Губернские ведомости" за 1847 год, №№ 8, 9, 19).

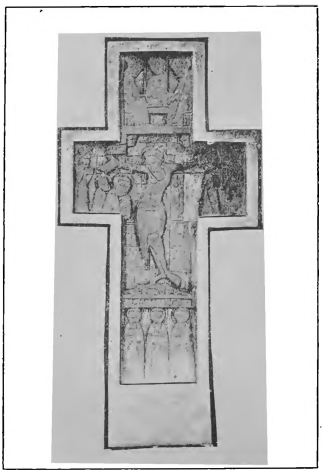
318. **Азбучный указатель** имен русских деятелей для составления „русского библиографического словаря", 2 тома.

319. **Акты** Спасокаменного монастыря 1545—1698. („Летопись археологической комиссии" за 1865 год, выпуск III, стр. 23—46)

320. **Акты** Императорской Академии Наук, том III. (Копия с древнеярянской надписи на иконе Троицы, найденной корреспондентом Императорской Академии Наук Я. Фризом в 1788 г. в Яренском уезде в ц. Вожемского погоста).

Мельница под Вологдой.

Мельницы под Вологдой.



Вологда. Крест.

321. **Анурьев, И. Н.** Вологодский иллюстрированный календарь 1893—1894 год. Издание Гудкова-Великова. Вологда

322. **Ардашев, В.** Летопись 700 летнего существования города Великого-Устюга („Вол. Губ. вед." за 1857 год, №№ 34, 36, 39, 40 –52).

323. **Арсеньев, Ф.** Петр Великий в Вологде и на Севере России. („Вол. Губ вед." за 1879 г., № 97; за 1880 г., № 5, 6).

324. **Арсеньев монастырь.** История его. („Вол. Губ. за 1848 год, № 40).

325. **Арсеньев, Ф. А.** Глядяновский монастырь у зырян. Москва, 1889.

326. **Арсеньевский, П.** Митрополье, бывшая вотчина Ростовских митрополитов. („Волог. Епарх вед." за 1866 год, № 2).

327. **Алфавитный список** достопримечательных русских и России художников. („Месяцеслов" на 1840 г.).

328. **Архангельский, А.** Исторические сведения о городе Тотьме с половины XIV века (Вол. Губ. вед." за 1869 год, №№ 9 и 10).

329. **Археологическое путешествие** П. М. Строева по Вологодской губернии („Вол. Губ. вед." за 1878 год, № 22).

330. **Архив** графов Мордвиновых, том VII, стр. 358 (О Шубине).

331. **Архив** Александро-Невской лавры. Дело о построении собора № 86, 1787—1789 (О барельефах Шубина).

332. **Архив** Императорской Академии Худож 1774, дело № 71; 1805 год, д № 64. (О Шубине).

333. **Балов.** Сольвычегодский Благовещенский собор. („Вол. Губ. Вед." за 1841 г., № 41).

334. **Его-же.** Сольвычегодский Введенский монастырь. („Вол. Губ. Вед." за 1851 г., № 9).

335. **Его же.** Обновление Вологодского Успенского Софийского собора (Прибавление к „журналу Мин. Нар. Просв." за 1884 г., книга 2-я).

336. **Бантыш-Каменский.** Словарь достопамятных людей русской земли Часть 5 (Строганов).

337. **Барбо-де-Марни.** Геогностическое путешествие 1868 г.

338. **Барсов.** Очерки русской исторической географии. Варшава. 1885 год.

339. **Барсуков, Н.** Жизнь и труды П. М. Строева. С. П. Б. 1878. (Описание поездки знаменитого историка П. М. Строева в пределах Вологод. губ.).

340. **Берг, Ф.** Нечто о древности типа деревянных построек и резьбы в Важском крае. С. П. Б. 1882.

341. **Билибин, И. Я.** Остатки искусства в русской деревне. („Журнал для всех" за 1904 год, № 10).

342. **Блазиус, И. Генрих,** проф. Брауншвейгского университета. Путешествие по Европейской России 1840—1841 г. 2 части.

343. **Богословский, Н.** Церковь святого Пророка Илии в Кубенском. Вологда. 1898.

344. **Его-же.** Священник Сергей Арсеньевич Непеин и его деятельность по изучению и описанию Вологодского края. („Вол. Епарх. Вед." за 1915 г., №№ 6, 15).

345 **Богословский, М. М.** Земское самоуправление на русском севере XVII столетия. Том I.

346. **Богоявленский собор в г Тотьме**. Вологда 1884.

347. **Брусилов, Н. П.** (1782—1849). Опыт описания Вологодской губернии. С. П. Б. 1833. (64 стр., 2 таблицы).

348. **Бунаков, Н.** Вологда в начале XVII в. („Вол. Губ. Ве 1857 год, №№ 27, 28, 29 37).

349. **Бурцов. А. Е.** Народный быт великого севера. Его нравы, обычаи, предания, предсказания, предразсудки, притчи, пословицы, присловия, прибаутки, перегудки, приносы, сказки, присказки, песни скороговорки, загадки, счеты, задачи, заговоры и заклинания. 3 тома. Первый том—XXI—497 стр.; второй том—506 стр.; третий том—674 стр. С. П. Б. 1898.

350. **Буслаев, Ф. И.** Сочинения по археологии и истории искусства. Том I. 40 рисунков. Издание Импер. Академии наук. П. 1908.

351. **Его-же.** Тоже. Том II. 148 рис. Издание Имп. Ак. наук. П. 1910.

352. Wassiltchikoff Liste alphabétique des portraits russes, т. I, 159 стр. (О Шубине).

353. **Великорецкий**. Вельск в историко-статистическом отношении. История посада и города и описание некоторых церквей. („Вол. Губ. Вед." за 1845 год, № 20).

354. **Вельская хроника**. История города и Важской области. („Вол. Губ. Вед." за 1849, №№ 5 и 6).

355. **Венгеров, С. А.** Критико—биографический словарь русских писателей и ученых. Том I. П. 1915.

356. **Его-же.** Тоже Том II. П. 1916—1918.

357. **Верещагин, В. В.** На Северной Двине. По древним церквам. М. 1896. (первоначально: „Звездочка", часть 28, стр. 90—120, 146—175).

358. **Верюжский, И. П.** Преподобный Корнилий Комельский, вологодский чудотворец. Вологда. 1879.

359. **Его-же.** Преподобный Иосаф Каменский, в мире князь Андрей, вологодский чудотворец. В. 1879.

360. **Его-же.** Преподобный Герасим, основатель Троицкого Кайсаромонастыря, вологодский чудотворец. В. 1879.

361. **Его же.** Преподобный Димитрий, игумен Прилуцкий, вологодский чудотворец В. 1880.

362. **Его-же.** Преподобный Игнатий Прилуцкий, в мире князь Иоанн, логодский чудотворец. В. 1880.

363. **Его-же.** Преподобный Галактион, вологодский чудотворец. В. 1880

364. **Его-же.** Преподобный Василиан Тиксенский, вологодский чудотворец. В. 1880; С. П. Б. 1885.

365. **Его-же.** Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местно чтимых. В. 1880.

366. **Его-же.** Святый Стефан, епископ Пермский. Троице Сергиева лавра 1896.

367. **Вестник** Императорского общества ревнителей истории. Выпуск II. С. П. Б. 1915.

368. **„Виды** Соловецкого монастыря, отпечат[illegible] древних хранящихся в тамошней ризнице" П. 1881.

369. **Виноградов**. Известие о чудотворной иконе Богоматери всем скорбящим Радости в Вологодском кафедральном соборе. („Вол. Епарх. ведом." за 1865 год, №№ 22, 23; за 1866 год, №№ 2, 3).

370. **Витзен, Николай**. О северной и восточной Татарии.

371. **Владиславлев, И. В.** Указатель литературы, вышедшей в 1912—1915 годах. Издание „Наука". М. 1916.

372. **Вологодские сборники**, издаваемые вологодским губернским статистическим комитетом за 1881, 1885 и 1887 годы.

373. **Вологодские Епархиальные ведомости** с 1864 по 1918 год.

374. **Вологодские Губернские ведомости** с 1838 по 1917 год.

375. **Вологодская хроника** с 900 года. („Вол. Губ. Вед." за 1838 год, №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11).

376. **Вологодская и Велико-Устюжская провинция**. („Вол. Губ. Вед." за 1841, № 37).

377. **Вологодский Воскресенский собор**. („Вол. Губ. Вед." за 1853 г., №№ 8 и 9).

378. **Вологодский летописец**. („Волог. Епарх. Вед." за 1873 №№ 8, 9 и 10).

379. **Вологодский сборник** вологодского губернского статистического комитета на 1887 год (Содержание: „Очерк г. Вологды по писцовой книге 1627 года." А. Е. Мерцалова; „Обозрение Заднесельской волости по писцовой книге 1628 года" А. Е. Мерцалова; „Разорение вологодского края 1612—1613 г." П. Суворова; „Устюг-Великий. Историко-экономический очерк по сотной книге 1630 года". А. Е. Мерцалова; „Как отражалось Литовское разорение на крестьянском лице того времени; историческая справка; Никольский уезд, историко-этнографический очерк" П. П.

380. **Вологодский сборник** вологодского губернского статистического комитета на 1885 год. (Содержание: „Заметка о городе Яренске". Куклина; „Деятельность городов Вологодской губернии в смутное время 1608—1612 г." П. Суворова).

381. **Вологодский сборник** вологодского губернского статистического комитета на 1881 год. (Содержание: „Половники вологодской губернии историко-юридический очерк экономического состояния половничествующих крестьян"; заметка о древностях села „Городка" в статье К. Ивановского „Городецко-Николаевский приход Устюжского уезда"; Чин нешного действия в Вологодском Софийском соборе". В. Ш.)

382. **Вологодская губернская выставка**. Вологда. 1837.

383. **Вологжанин**. Сборник литературно-научных статей. Издание П. А. Дилакторского. В. 1895.

384. **Волков, П.** Раскол в Печерском крае Устюжского уезда. („Вол. Губ. вед." за 1865 г., № 40).

385. **Его-же**. Сказание об упраздненном Троицко-Авнежском стыре. („Вол. Губ. вед." за 1846 год).

386. **Ворохов, П. С.** Георгиевская („Вол. Епарх. за 1865 г., № 8).

387. **Воскресенский, А.** Свято-Троицкий Павло-Обнорский монастырь. Вологда. 1914.

388. **Воспоминание** о пребываниях Петра Великого в Вологде. („Вол. Епарх. ведом." за 1872 год, № 12).

389. **Врангель, Н. Н.**, барон. Русский музей Императора Александра III-го. С. П. Б. 1904., часть II-ая. (О Шубине).

390. **Вяземский, П. П.**, кн. Монастыри на Ла Кубенском озере. С. П. Б. 1881.

391. **Галеррея** при кладовых Прилуцкого монастыря близ Вологды. (Памятники древне-русского искусства под редакцией В. Суслова. Выпуск VII, лист 14. Издание Императ. Академии Художеств.)

392. **Гваинни.** Описание московского царства, Двинская область, Устюжский край и Вологда. („Волог. Губ. вед." за 1841 г., № 35).

392 а. A. Dnagnimus. Вологодская провинция. Выдержки из книги „Наш Север в описании иностранца 1581 год". („Арх. общ. изуч. Сев. Края" за 1911, № 1).

393. **Головков. А. Н.** Спасский приход Кадниковского уезда. („Вол. Губ. ведом." за 1884 г., №№ 21, 22, и 26).

394. **Голосов, А.** Велико-Устюжский Михаило-Архангельский монастырь Вологодской епархии. В. 1901.

395. **Григорий,** иеромонах. Рядная запись 1683 г. на построение деревянного собора архистратига Михаила близ устья Вымы. („Известия Императорского Археологического общества", том IV, вып. I, стр. 72—74).

396. **Голубинский.** История русской церкви. М. 1880.

397. **Голубков, Н. М.** Богоявленский собор в г. Тотьме. („Вол. Епарх. ведом." за 1883 г., №№ 15—18).

398. **Город Устюг Великий** в 1683 г. по писцовым книгам. („Волог. Губерн ведом." за 1854, № 32)

399. **Город Сольвычегодск** и тамошний мещанин Соскин. („Северная пчела" за 1843 г. № 991)

400. **Грабарь, Игорь.** История русского искусства. Под редакцией И. Грабаря. Вышло 23 выпуска. Издание И. Кнебель. М. 1911—1918.

401. **Грамоты** о времени построения церкви Николая Чудотворца, что на площади. („Волог. Губ. ведом." за 1838 год, № 25).

402. **Грамота** Вологодского и Белозерского епископа Гавриила к игумену Успенского монастыря 7198 (1690) 28 декабря и „просьба игумена Успенского монастыря царям Иоанну и Петру Алексеевичам". (Волог. Губ. вед. за 1838 год, № 6).

403. **Гуревич, И.** Наш север в его старине. („Издание книжного магазина т-во Вольфа по литературе, наукам и библиографии" за 1915 г., октябрь № 10).

404. **Н. Д.** Список с духовной торгового гостя Гавриила Мартинова Фетнева, писанной в 1684 году ноября в 27 день („Волог. Губ. вед." за 1843 год №№ 38 и 39).

405. **Дилакторский, П. А.** Указатель литературы по Вологде и северному краю. Рукопись. (Печатается Вологодским обществом изучения Северного края в текущем 1921 году).

406. **Дилакторский, С. А.** О возникновении часовень и явлении местночтимых икон в некоторых местностях Кадниковского уезда, по народному преданию („Волог. Губ ведом" за 1893 г. № 19).

407. **Дилакторский, П. А.** Вологжане-писатели (материал для словаря писателей уроженцев Вологодской губернии) В 1900, 141 страница. (первоначально напечатан в Волог. Губ. ведом. в 1898—1899 годах).

408. **Дмитревский, А.** Церковь святой Екатерины в Вологде. В. 1914.

409. **Добряков,** Д. Сказание о чудотворной иконе Божией Матери всех скорбящих радости, находящейся в Вологодской тюремной церкви. В. 1897.

410. **Домик Петра Великого** Вол историче уголка и музея. С.П.Б. 1887.

411. *Домик Петра Великого* в Вологд ". („Волог. Губ. вед." за 1886, №№ 25, 38).

412. **Древние исторические места** Кадниковского уезда. Описание местным преданиям пяти исторических местностей уезда („Вол. Губ. ве за 1844 год, № 26).

413. **Древние Российские стихотворения**, собранные Киршею Даниловым. (Песня „О щелкане Дудентьевиче"). М. 1818.

414. **„Древности"**. Труды Московского археологического общества, том XIX, вып. III, стр. 17, 31, 34, 47, 54, 55, 58 (О реставрации икон).

415. **Древности** из приходо-расходных книг Павло-Обнорского монастыря 1593 года. („Волог. Губ. вед." за 1855 г. № 471).

416. **Дубровин, Н.** Прибытие англичан в Россию при Иоанне IV Иосиф Пенея вологжанин. („Вол. Губ. ведом. за 1844, № 1).

417. **Дунаев, Борис.** Строгановские церкви Нижнего Новгорода Сольвычегодска. М. 1915.

418. **Его-же.** Русское искусство северо-восток Москва.

419. **Его-же.** Северо-русское гражданск церковное Город Вологда. М. 1914.

420. **Его-же.** Сольвычегодский Введенский монастырь. Москва.

421. **Его-же.** Город Сольвычегодск. М. 1914.

422. **Его-же.** Соловецкая обитель. М. 1914.

423. **Его-же.** Город Великий Устюг. М.

424. **Евгений** митрополит. О зырянском народе и зырянских монастырях. (Волог. Губ. ведом. за № 1839 г., №№ 1—3).

425. **Его-же.** О древностях вологодских и зырянских („Вестник Европы" за 1813 г., № 17, стр 27—47; за 1814 г. № 15, стр, 200—223, № 16, стр. 275—300).

426. **Его-же.** Историческое сведение о вологодской епархии и о пермских, вологодских и устюжских архиереях. В. 1811. (перепечатано в „Истории российской иерархии").

427. **Его-же** Описание монастырей вологодской епархии ныне находящихся и прежде бывших. В. 1809

428а **Евдокимов, Иван.** Вологодские росписи. Оттиск журнала „Старые годы", сентябрь. Петроград. 1915.

428 б. **Его-же.** Прови ция в Александровские дни Отдельный оттиск из журнала „Русский библиофил" за 1915 год II. 1915

428. в. **Его-же.** Художественные журналы. Отдельный оттиск из журнала „Временник", издание северного кружка любителей изящных искусств. В. 1916.

428 г. **Его-же.** Русские города-рассадники искусства. Отдельный оттиск из журнала „Временник", издание северного кружка любителей изящных искусств. В. 1916.

428 д. **Его-же.** Вологодский иконник Григорий Агеев. Отдельный оттиск из журнала „Временник", издание северного кружка любителей изящных искусств. В. 1916.

428 е. **Его же.** Старинные красноборские печи. Издание Вологодского общества изучения северного края. В. 1916.

428 ж. **Его-же.** Север в истории русского искусства. Издание северосоюза. Вологда. 1920 г.

428 **Евгений.** Краткое сведение об угодниках Божиих, по вологодской губернии издревле почитаемых.

429. **Едемский.** О крестьянских постройках на Севере России. С.П.Б. 1913.

430. **Епископ** вологодский Антоний и регент хора Фелицин. („Волог. Епарх. ведом." за 1873 год, № 6).

431. **Житие** преподобного Димитрия Прилуцкого чудотворца. („Волог. Епарх. ведом." за 1865 год, № 3)

432. **Житие** св Прокопия Христа Ради юродивого Устюжского чудотворца („Волог. Епарх. ведом." за 1865 год, № 14).

433 **Журнал „Русское Слово"** за 1859 г. № 1. (Легенда о Грозном, отд „смесь").

434. **Журнал „Лучи"** за 1859 г. № 10. (О Прилуцком монастыре).

435. **Забелин, И** Черты самобытности в древнем русском зодчестве. Издание Кнебель. М. 1900.

436. **Заметка** об археологическом исследовании Кокшеньги и заметка о городке на р. Сямжене. („Волог. Губ. вед." за 1887 год, № 23)

437. **Заметка** о Сербском генерале Хорвате, проживавшем в конце XVIII столетия в Вологде и первоначально расчистившем минеральные источники близ Корнилиева монастыря („Волог. Епарх. ведом" за 1884 год, № 12).

438. **Зарлянд, Э.** Семисотлетие Вологды (Журнал Мин. Нар. Просв. за 1847 год п „Волог. Губ. вед." за 1848 год, № 1, стр. 1—7).

439. **Засецкий, Ал. Алек.** Исторические и топографические известия по древности о России и частно о городе Вологде и его уезде и о состоянии одного ныне по разных печатных и рукописных Российских и иностранных книг, с приобщением примечаний, собранные автором в 1777 году. М. 1780 г; второе издание М. 1782 г. (Книга составлена на основании следующих материалов: „Ландкарты Цеплария и Гибнера", „Древняя российская вивлиофика", „Двинской летописец", „Устюжский летописец", Вологодский летописец Слободского", „Лекепкои Гофмана", „История Татищева", История князя Щербатова", „Морской устав 1720": затем летописи разных церквей и монастырей, магистратских записей,

житий святых разных руконис Летопись
1780 года).

440. **Знеринский, В. В.** Материалы для историко топографическ исследования о православных монастырях Российской империи

441. **Иванидкий**. Материалы по этнографии Вологодской губернии. В. 1890.

442. **Иванов, Н.** Вологодское Епархиальное древнехранилище. („Живописная Россия" за 1902 г., № 96).

443. **Ивановский, К. А.** Городенко-Николаевский погост, Палемской волости, Устюжского уезда. („Вологод. Губ. ведом." за 1880 год, №№ 11—12).

444. **Его-же.** Архе заметка („Волог. Губ. 1880 г., № 30).

445. **Иверсон, Ю. Б.** Словарь медальеров. II. 1874.

446. **Его-же.** Медали в честь русских деятелей. II. 1880.

447 **Избы** Вологодской губернии („Памятники древне-русского искусства" издание Императорской Академии Художеств, выпуск VII, стр. 20—21).

448. **Из портфеля Осипа Беломорского.** Зырянский край. („Вол. Епарх. ведом." за 1876 год, № 12).

449. **Известия из Вологды.** („Современник" за 1851 30, стр. 128—130).

450. **Известия** Вологодского общества изучения северного края. Издание Вологодского общества изучения северного края. Выпуск I. Вологда. 1914; выпуск II. В. 1915; выпуск III. В. 1916; выпуск IV. В. 1917.

451. **Икосов, П.** История о родословии и отечественных заслугах, именитой фамилии Строгановых. 1761. („Пермские Губернские ведом." за 1880 год, №№ 88—101, 104—105).

452. **„Иллюстрация"** за 1862 г., № 226. (О Шубине).

453. **Ильинский, В.** Описание храма Василия Великого, что на реке Удиме, в Устюжском уезде. („Вол. Епарх. вед." за 1896 год, № 24; за 1897 год, № 5).

454. **Л. И. (Ильинский).** Описание Тотемского Спасо-Суморина монастыря преподобного Феодосия, с приложением вида монастыря Издано архимандритом Нафанаилом М 1850.

455. **Иноходцев, Петр** Общее описание Вологодск („Исторический месяцеслов" на 1790 год).

456. **Его-же.** Описание городов Вологодского наместничества.

457. **Историческое исследование** об Югорской земле в Российско-Императорском титуле упоминаемой. С.П.Б. 1818.

458. **Историческая летопись** с 1351 по 1664 гг. неизвестного сост. „Волог. Губ. вед." за 1857 год, №№ 2, 3, 4, 5 и 6).

459. **Исторические акты.** Издание Археографической комиссии. С.П.Б. 1843. (Дополнительный указатель к актам составлен в 1875 году).

460. **Исторические заметки** о городе Вельске („Вол. Губ. вед." 1886 год, №№ 37 и 38).

461. **Исторические заметки** о г. Великом-Устюге. („Волог. Губ. за 1886 год, №№ 41—43).

462. **Историческое описание** сочиненное в Устюге Великом и принесении из Москвы и встрече в Устюге образца Благовещения Пресвятые Богородица, переписанного с образа обретающегося в Москве („Волог. Епарх. вед." за 1887 год, №№ 2 и 3).

463. **Исторические заметки** о Вологде („Волог. Губ. вед." за 1886 год, №№ 32, 37).

464. **Исторические летописи**. („Волог. Губ. ведом." за 1857 год, №№ 2, 3, 4, 5, 6).

465. **Исторические сведения** об иконе Божией матери всех скорбящих радости в Вологодском тюремном замке. („Волог. Губ. вед." за 1847 г., № 45).

466. **Исторические сведения** об упраздненном Авнежском Троицк монастыре. („Волог. Епарх. вед." за 1869 год, №№ 10, 11, 12).

467. **История города** Соли-Вычегодской древних и нынешних времен. Сочинение А. Соскина. („Волог. Епарх. ведом." за 1881 год, №№ 14, 15, 16, 18, 19, 20—24; за 1882 год, №№ 1, 3, 4, 10—20).

468. **Исторические документы**, относящиеся к церкви Покрова Пресвятые Богородицы, что в Козлене в Вологде. („Волог. Губ. вед." за 1843 год, №№ 21—22).

469. **Исторические заметки** о Сольвычегодске. („Волог. Губ. вед." за 1842 год, № 23; за 1847, № 34; за 1848, № 37; за 1849, № 23—24; за 1851, № 1; за 1853, № 21; за 1855, № 14, 24, 27, 34).

470. **Исторические сведения** о Преображенском соборном храме в Спасо-Суморине Феодосиевском монастыре. („Волог. Епарх. ведом." за 1878 год, №№ 10, 11).

471. **Исторический уголок** г. Вологды. Издание Вологодского губернского земства. Вологда. 1911.

472. **История** Выговской старообрядческой пустыни по рук Пв. Филиппова. 1812 г.

473. **История города Соли-Вычегодской** древних и нынешних времен, сочиненная Алексеем Соскиным природным мещанином сего города Соли-Вычегодской, в бытность его в Соли-Вычегодском городовом магистрате членом ратманом. Написана собственной его рукою в Соли-Вычегодской в лето от сотворения мира 7297-е, а Рождества Христова 1789. (Материалами при составлении служили следующие труды: „Древний безыменный Сольвычегодский летописец", „Устюжский летописец", „Писцовые книги Сольвычегодского уезда", старинные архивные грамоты, устные предания старожилов, „Сибирская история Миллера", „Историческое описание российской коммерции Чулкова". „Ядро российской истории Хилкова" Книга—рукопись посвящена П. И. Замкину депутату от Сольвычегодского городского общества и члену Екатерининской комиссии о сочинении проекта нового уложения").

474. **Источники истории** города Вологды и Вологодской губернии. Список с писцовой книги города Вологды, сделанной в 1629 году. Издание общества любителей истории и древностей. В. 1904.

475. **К истории раскола** в Вологодской епархии („Волог. Епарх. за 1886 год. №№ 18 и 19).

476. **К истории** вологодской иерархии. („Волог. Епарх. 1873 год, № 14; за 1874 год, № 1; за 1882 год, № 5).

477. **К биографиям** преосвященных Евгения Иосифа („Волог. Епарх. вед." за 1873 год, №№ 17, 22).

478. **К биографии** преосвященного Иннокентия бывшего епископа вологодского („Волог. Епарх. вед." за 1879 год, № 4).

479. **Каким путем** была препровождаема из Вятки в Москву чудотворная Великорецкая икона святителя Николая при царе Иване Грозном („Волог. Епарх. ведом." за 1886 год, №№ 8 и 9).

480. **Карамзин, Н. М.** История государства Российского. Издание А. С. Суворина С.П.Б. 1890. (о городе Вологде по владении новгородцев: том IV, стр. 94, 96, примечание 114, 117, 207, 328; том V, стр. 14, 116, примечание 8; том VI, примечание 42; (во владении великих московских князей: т. V, стр. 161, 164, 218, 236, 266, 269, 326, 338, 340, 355, прим. 66, 170, 244, 278, 283, 342, 352, 353, 356, 372; т. VI, стр. 47, 50, 163, 193; VIII, стр. 53; том X, стр. 158); (казнохранилище и богомолие царей: том VI, стр. 275, 353, прим. 444; том VII, стр. 157, 208, прим. 308, 383; том VIII, прим. 153; том IX, стр. 80, прим. 137, 269); (место ссылки: том VI, стр. 336, прим. 491, том VII, прим. 24; том VIII, стр. 57; том IX, стр. 367, прим. 633; том X, стр. 78, прим. 148); (крепость: том VIII, стр. 42, прим. 66; том IX, прим. 265, 268); (английские конторы: том VIII, стр. 238, прим. 430, 432; том IX, прим. 382, 741; том X, прим. 53, 341); (разные упоминания: том IX, прим. 326; том X, стр. 243, 244, 251; том XII, стр. 97, 122, 276, прим. 304, 340, 344, 608, 794); (вологжане: том V, ст. 95; том VI, стр. 16, 21, прим. 15, 17, 312, 461, 462; том XII, стр. 139, 276, прим. 338, 342, 344); (вологодская губерния: том. I, стр. 37, 234, прим. 73; том III, стр. 175, прим. 182, 186); (епархия: том VI, прим. 629; том X, стр. 122). Устюг (гледень, глядень) город и волость: том 175, прим. 186; том IV, стр. 87, 199, прим. 160, 168, 182, 201, 256; том V, стр. 7, 135, 162, 266, 340, 343, 352, прим. 149, 171, 244, 254, 278, 353, 354, 356, 367, 372, 386; том. VI, стр. 16, 193, 284, 364, прим. 15, 17, 295, 311, 460, 629; том VIII, стр. 42, 53, прим. 66, 457; том IX, стр. 80, прим. 137, 294, 326; том X, стр. 122, 158, 243, 253; том XII, стр 139, прим. 340, 344, 684); (устюжане: том III, стр. 177, прим. 187; том IV, стр. 199, 220; том V, стр 95, 129, 214, 268, 352, прим. 65, 125, 283, 367; том VI, стр. 16, 21, 23, 37, 43, 83, 268, 284, прим. 15, 17, 26, 59, 311, 312, 360, 460, 461, 629; том VIII, стр 136; том IX, прим. 452; том XII, стр. 139, прим. 338); (Соколья гора в Устюге: том IV, стр. 87). Тотьма (том II, прим. 267; том VIII, стр. 53; том IX, прим. 137, 452; том X, стр. 252; том XII, стр. 81, прим. 192, 338, 340); (Соль-Вычегодская: Усольск, том, VI, прим. 360; том IX, стр. 376, прим. 452, 651, 661; том XII, стр. 141, прим. 338, 340, 341, 684); Устьвым, том VI, пр. 161)

481. **Карнович, Е. П.** Замечательные богатства частных лиц в России. С.П.Б. 1885.

482. **Крестинин, В.** Исторические начатки о Двинском народе древних, средних и новейших времен. Часть I. С.П.Б. 1784.

483. **Его-же.** Исторический опыт о сельском старинном домостроительстве Двинского народа на Севере. С.П.Б. 1785.

484. **Кедровский, Н.** Сведения об иконе Божией матери всех скорбящих радости в церкви Вологодского тюремного замка и об этой церкви. („Волог. Епарх. ведом." за 1864 год, № 5).

485. **Кичин, Е.** Основание Тотьмы или переселение тотмичей („Вол. Губ. вед." за 1847 год, № 46).

486. **Его-же.** Соборная гора в Тотьме („Волог. Губ. вед." за 1847 г. № 52).

487. **Его же.** Об основании Усть-Сысольска („Во Губ. вед." 1853 г., №№ 7, 48, 49).

488. **Его-же.** Об основании четырех холеских приходов.

489. **Его-же.** Несколько слов об основании Кадникова. (Волог. Губ. вед." за 1843 г., № 37).

490. **Его-же.** Известия о построении некоторых Кадниковских церквей. (Волог. Губ. вед. за 1844 г., № 39.

491. **Его-же.** Кадников в историко-статистическом отношении. (Вол. Губ. вед." за 1845 г., № 35).

492. **Его-же.** Основание Кадникова и его окрестностей (Вол Губ. вед." за 1865 г., № 14).

493. **Его-же.** Древние исторические места Кадниковского уезда. („Волог. Губ. вед " за 1844 год, № 26).

494. **Его-же.** Братчина. Зырянский обычай. („Вол. Губ. вед." за 1852 г., № 28).

495. **Его же** О переселении Новгородцев в зырянском крае. („Вол. Губ. вед. за 1853 г., № 6).

496. **Кичин, В. Е.** Город Кадников и его окрестности. („Вол. Губ. вед." за 1865 г., № 14).

497. **Кичменский городок** Устюжского уезда (протокол заседания предварительной комиссии VII археологического с'езда в Ярославле 15 января 1887 г.)

498. **Княжнин, В.** Отзыв о книге Г. Лукомского „Вологда в ее старине". („Исторический вестник" за 1915 г., № 9).

499. **С. Коваль (С. А. Ковалев).** Путеводитель от Москвы до Вологды, Архангельска и Соловецкого монастыря. Вологда. 1893.

500. **Его-же** Обретение мощей преп. Феодосия Тотемского. Исторический очерк. („Русский архив" за 1897 год).

501. **Его-же.** Празднование в Вологде Кучум—Канаджайского мира. Исторический очерк. („Русский архив" за 1898 год).

502. **Его-же.** Н. А. Кусков, тотьмяк, деятель в бывших Русско-Американских владениях. Биографо-исторический очерк. („Русский архив" за 1899 год).

503. **Его-же.** Вологодский сборник. Том I. Под. В. Ковалевой. В 1901.

504. **Его-же.** Бруснеточильный промысел в Усть-сысольском уезде („Известия Архангельского общества изучения Русского Севера". Архангельск, 1910).

505. **Его-же.** Вологодский уезд в Екатерининское время.

506. **Его-же.** 19 августа 1147 года дача основания города Во[illegible] пришествие из Киева преп. Герасима.

507. **Его-же.** Вологда в 1777 году.

508. **Его-же.** Разворение Вологды в 1612 году отря[illegible] гетмана Хоткевича.

509. **Его-же.** Вологда 19 октября 1824 г.—посещение горо[illegible] ратором Александром I Павловичем.

510. **Его-же.** Вологда в 1812 году.

511. **Его-же** Военно-историческая справка (Летопись опустошений и нападений, которым подвергались вологжане, их походы и набеги до половины XVII столетия).

512. **Его-же.** Таинственные воины „Белоризцы". Предание из времен нападения князя Димитрия Шемяки на город Вологду, около 1450 г.

513. **Его-же.** Июнь—третье число. Торжественный крестный ход из г. Вологды в Прилуцкий монастырь, установленный в 1503 году. Историческая справка.

514. **Его-же.** Заоникиевск я пустынь Вологодского уезда—основание 23 июня 1588 года.

515. **Его-же** Ярмарка в городе Вологде в 1839 году.

515 а. **Его-же.** Театр в городе Вологде. Историческая справка.

516. **Комаровский, В.** Таблица и указатели главных живописцев Европы. П. 1914 г.

517. **Коноплев, Н** Спасовсеградский собор в г. Волог[illegible] тыни. Сергиев посад 1915. (Альбом цинкографий).

518. **Его-же.** Преп. Григорий Пельшемский чудотворец. („Волог. Епарх. вед." за 1915 г., № 10).

519. **Его-же.** Пр. Герасим, вологодский чудотворец. („Вол. Епарх. вед." за 1915 г., № 17).

520. **Его-же.** Пр Арсений, Комельский чудотворец. („Вол. Епарх. вед." за 1915 г., № 19).

521. **Корнильев монастырь.** История („Волог. Губ. вед." за 1839 год, № 13).

522. **Корнилиев** Комельский монастырь. В. 1890.

523. **Корнилиево-Комельский** монастырь. („Волог. Епарх. 1883 год, №№ 1—6, 8—10).

524. **Красильников, А.** Окрестности Устюга, историческое („Волог. Губ вед." за 1844 г., № 2).

525. **Красноборские кушаки.** („Волог. Губ. вед." за 1839 г., № 18).

526. **Краткий очерк.** Велико-Устюжской иерархии, список епископов с 1682 до 1786 г. („Волог. Губ. вед." за 1847 год, № 22).

527. **Краткий путеводитель** по Вологодской губернии. Издание Вол. общ. изучения Северного края. В. 1915.

528. **Краткое историческое описание** приходов и церквей Архангельской епархии. Все выпуски (Первый выпуск в 1894 году).

529. **Краткие сведения** о жизни св. Благоверного князя Іосафа Каменского („Волог. Губ. вед." за 1849 г., № 34).

530. **Куклин, М.** Прозвища жителей некоторых городов Вологодской губернии („Волог. Губ. вед." за 1887 год, № 34).

531. **Латкин.** Путешествие на Печору. 1844.

532. **Лебедев, В. К.** Сказание о чудотворной Дуниловской иконе Божией матери и о Дуниловской Богородской пустыни. С 2-мя рисунками. В. 1899.

533. **Его-же.** Чудотворная Казанская икона Божией матери в Воскресенской Святогоровой церкви Грязовецкого уезда Вологодской епархии и описание церкви, в которой она находится. В. 1903 г.

534. **Его-же.** Иконописные труды Дионисия Глушицкого. В. 1900.

535. **Его же.** О святынях вологодской епархии.

536. **Его-же.** Семигородняя Успенская пустынь. В. 1902.

537. **Лебедев, А. К.** Успенский женский монастырь в Вологде и приписная Николаевская Озерская пустынь. С 6 рисунками. В. 1899.

538. **Его-же.** Кирилло-Иоанно-Богословская церковь при Вологодской Духовной Семинарии. Вологда. 1901. (первоначально в „Вол. Епарх. вед." за 1901 год, №№ 6—12, 15, 16).

539. **Левицкий, А.** Церковь Иоанна Предтечи, что в Дюдиковой пустыне. История и описание. („Вологод. Губ. ведом." за 1849 год, №№ 17—18).

540. **Его-же** О древностях Сольвычегодска. („Волог. Губ. вед." 1839 год, №№ 50—52).

541. **Лепехин, И.** Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемых Императорской Академией Наук. С.П.Б. 1822.

542. **Лепехина записки академика.** Издание Имп. Академии Наук. С.П.Б. 1771 и 1780.

543. **„Летопись".** 1867 г.

544. **Летопись** вологжанина Ивана Слободского с 1341 по 1686 г. (Иван Слободской был архиерейским певчим в 1690 году при Вологодском архиепископе Гавриле, при котором был росписан Вологодский Софийский собор).

545. **Летопись** Устюг., составленная Львом Вологдиным, из: А. А. Титовым в Москве в 1889 году

546. **Летописец** о граде Сольвычегодске с 1533 по 1692 (в списке XIX в.) на 137 листах с акварельными рисунками 1737. (хранится в библиотеке Софийского собора в Киеве, куда перешел от митрополита Евгения Болховитинова, бывшего епископом в Вологде)

547. **Летопись** Великоустюжская XIII—XX в. Издание К. П. Братина. М. 1903.

548. **Линьков, А.** Описание Тихвинской Преображенской церкви Тотемского уезда. В. 1900.

549. **Лисовский, Н.** Русская периодическая печать 1703—1900. Петроград, 1915 г.

550. **Лихарев, Н.** Новая Строгановская икона с приложением вкладной 18 июля 1629 года Андрея и Петра Семеновичей и Ивана Максимовича Строгановых в Пыскорский монастырь („Археологические известия" за 1894 год, №№ 8—9). (Икона написана по заказу Андрея

Семеновича Строганова для Дмитрия Андреевича Строганова при вступлении последнего в брак).

551. **Лобанов, М.** Семигородняя („Волог. Губ. 1859 г. № 17).

552. **Его-же.** Церковь в Городище. („Волог. Губ. вед." за 1849 г., № 32).

553. **Лукомский, Г. К.** Вологда в ее старине. Из северного кружка любителей изящных искусств. Вологда. 1911.

554. **Макаренко, Николай.** Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Выпуск 1. Белозерский край. Издание А. А. Жукова. П. 1914.

555 **Его-же.** Искусство древней Руси. У Соли-Вычегодской. Издание „Свободное искусство". П. 1918. (В приложении к книге на стр. 140—144 указана библиография о городе Сольвычегодске и Строгановых, преимущественно о Строгановых).

556. **Максимов.** Год на севере. 1864 г.

557. **Малевинский, А.** Описание бывшего Никольского Маркушевского монастыря. („Волог. Губ. вед." за 1849 г., №№ 44—47).

558 **Его-же.** Указание о милости Божией и о создании храма во имя Господа Бога и Спаса Нашего Иисуса Христа в г. Вологде. („Волог. Епарх. вед." за 1866 год, №№ 20—21).

559. **Малиновский, Н.** Вологодская церковь в гор. Волог. Вологда. 1905.

560. **Межов.** Русская историческая библиография за 1800—1854 гг. и за 1865—1876; (Лямбин. Тоже за 1855—1864 гг.).

561. **Мельников, С. Е.** Описание Спасской Ульяновской пустыни на р. Вычегде Устьсысольского уезда. 1861. („Известия Импер. Археологического общества", том III, вып. II).

562. **Мерцалов, А. Е.** Историческое исследование о городе Вологде по писцевой книге 7135 г. письма и меры князя Ивана Мещерского да под'ячего Федора Стогова Вологда. 1885.

563. **Его-же.** Вологодская старина. Материалы для истории Северной России. С.П.Б. 1889 г.

564. **Его-же.** Устюг Великий в первой четверти XVII в. Очерк составлен по сотной книге города Устюга Великого 7138 („Волог. Губ. вед." за 1885 г., №№ 23, 27, 31, 32—34).

565. **Его-же.** Как отражалось литовское разорение на крестьянском быте того времени. Исторический и справка относительно вологодского края. („Волог. Губ. вед." за 1885 г., № 39).

566. **Его-же.** Перечень документов, относящихся к вологодскому краю, хранящихся в московском архиве Министерства Юстиции. Извлечение из книги „описание документов, хранящихся в московском архиве министерства юстиции" („Волог. Губ. вед." за 1884 год, №№ 14—16).

567. **„Месяцеслов"** на 1840 год. (О Шубине).

568. **Михайлов.** Исторический взгляд на Усть-Вым. Подробное жизнеописание св. Стефана Пермского и просветительной его деятельности; история архиерейской кафедры и велико-пермской епархии. Исторические и этнографические сведения о зырянах, вогуличи, покорение их

и вогорских князей. („Волог. Губ. вед." за 1850 год. №№ 1 14. 16 17. 19 22, 25 28, 30, 32, 34 35, 38—42, 44 46, 49—51).

569. **Его-же.** Достопримечательности Усть-Вымы. („Волог. Губ. вед" за 1851 г., №№ 17, 44).

570. **Мордвинов, Вл.** Жития святых угодников Вологодской губернии.

571. **Московское отделение** общ. Архива Министерства Императорского двора. (Опись 356, дело № 1, опись.

572. *Дело* № 69, опись 1155, дело № 1083. (О Шубине).

573. **Муромцев И.** Глеб Васильевич князь Белозерский. Исторический очерк. („Волог. Губ ведь." за 1843 г., № 1).

574. **Его же** Историческое значение земель, вошедших в состав вологодской губернии от первых известий о них до окончательного присоединения к великому княжеству Московскому („Волог. Губ. вед." за 1846 г., №№ 13—14).

575. **Его-же.** Церковь Николая Чудотворца на Глинках. („Волог. Губ. вед.", за 1848 г. № 2).

576. **Его-же.** Церковь Николая Чудотворца на Валухе. („Волог. Губ. ." за 1848 г., № 17)

577 **Его-же.** Городок Рахлей. („Волог. Губ. вед." за 1845 г., № 20).

578. **Его-же.** Литовцы в северо-восточной Руси („Волог. Губ. вед." за 1845 год, № 7).

579. **Его-же.** Очерки святых храмов в Вологде и Вологодской губернии. („Волог. Губ. вед." за 1848 год, № 2).

580. **Его-же.** Поездка на Каменный остров. („Волог. Губ. ведом." за 1848 г. №№ 3—4).

581. **Его-же.** Набег литовцев на Вологду ября 1613 года. („Волог. Губ. вед." за 1842 г., № 12).

582. **Его-же.** Вологда в 80-х годах XVIII столетия. („Волог. Губ. ." за 1845 г., № 23).

583. **Мясников, М. Н.** Историческое описание Ваги и Шенкурск. („Отечественные записки" за 1829 г., июнь—июль).

584. **Его-же.** Исторические сведения о г. Вельске. („Волог. Епарх. ." за 1883 г., № 20).

585. **Его-же.** Историческое описание Ваги и Шенкурска. (Журнал „Отечественные записки" за 1820 г.).

586. **Его-же.** Записки о Верховажском посаде („Труды и летописи общества истории и древностей Российских" за 1827 г., часть IV, кн. 2).

587. **Его-же.** Нечто о пятинах Новгородских и в особенности о стране, известной издревле под именем Ваги („Северный архив" за 1827 г., часть XXVII, №№ 9—12).

588. **Нашествие** Шемяки на Вологду и северные страны Вологодск губернии. („Волог. Губ. вед." за 1843 г., № 28).

589. **Нафанаил, архим.** Описание Тотемского Спасо-Суморина монастыря преподобного Феодосия. М. 1850.

590. **Неофит, архимандрит Прилуцкий.** Подвижник архим. Нектарий игумен Семигородней пустыни Вологодского уезда. 50 летие со дня смерти. („Тропицкое слово", № 10 и 11).

591. **Неценн, Сергей Ароеньевич.** Каменный крест. (Журнал „Русск Паломник" за 1894 г., № 37).

592. **Его-же.** Святыни и древности г. Вологды. („Русский Паломник" за 1894 г., № 493).

593. **Его же.** Св. прен. Галактион и основанный на месте его кончины Святодухов монастырь в Вологде. („Русский Паломник" за 1895 г. № 39).

594. **Его-же.** Икона „Всех Скорбящих Радости" в Вологодском замке. („Русский Паломник" за 1897 г., № 45).

595. **Его-же.** Описание предметов, находящихся в Вологодском Епархиальном древнехранилище. Выпуск I. Антимисы. Вологда. 1897 г.

596. **Его-же.** Альбом видов г. Вологды. Выпуск I. Соборы и архиерейский дом. В. 1898 г.

597. **Его-же.** Котовалово место падения „каменной тучи" в 1290 г. вблизи В.-Устюга. („Волог. Епарх. вед." за 1899 г., № 12).

598. **Его-же.** Путеводитель по Вологодскому Епархиальному древнехранилищу. Вологда. 1900.

599. **Его-же.** Деревянные храмы, существующие в пределах Вологодской губернии. (Волог. Епарх. вед. за 1902 г., №№ 21, 22, 24).

600. **Его-же.** Достопримечательности Вологодского Прилуцкого монастыря („Живописная Россия" за 1903 г., № 108).

601. **Его-же.** К истории Вологодской градской Троице-Герасимовской церкви. („Волог. Епарх. вед." за 1903 г., № 3).

601 а. **Его-же.** Живопись В. Л. Боровиковского в Семигородней Успенской пустыни Вологодской епархии. („Живописная Россия" за 1903 год, № 120).

602. **Его-же.** Древнехранилище в Вологде. („Исторический вестник" за 1903 г., № 7).

603. **Его-же.** Деревянные храмы Вологодского края. („Живописная Россия" за 1903 г., № 134).

604. **Его-же.** По Грязовецкому уезду. („Живописная Россия" 1903 г., № 143).

605. **Его-же.** Глушицкие Дионисиевы монастыри, их святыни и древности. („Живописная Россия" за 1904 г., № 4 и 5).

606. **Его-же** Вологжане Пятышевы. („Живописная Россия" за 1904 г., № 16).

607. **Его-же.** Описание предметов, находящихся в Вологодском епархиальном древнехранилище. Выпуск II. Кресты

608. **Его-же.** Из северных преданий. („Исторический Вестник" 1905 г.).

609. **Его-же.** Вологда прежде и теперь. Вологда 1905.

610. **Его-же** Краткий очерк г. Вологды. В 1905.

611. **Его-же.** Цареконстантиновская церковь. В. 1905.

612. **Его-же.** Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. В. 1902.

613. **Его-же** Вологодский архиерейск Вологда. 1898 г. (отпечатано не для продажи—100 экз.).

614. **Непеин, А. С.** Исторический очерк „Волог. Епарх (по поводу 50 летия—10 октября 1864—1914 г.), („Вологод. за 1914 г., №№ 762, 763 764, 766).

615. **Его-же** Святыни и достопримечательности города Великого Устюга и его окрестностей. Вологда. 1915 г. (первоначально „Волог. Епарх. вед." за 1915 г., №№ 9, 11, 12, 13).

616. **Его-же.** Музей Вологодского общества изучения северного края. („Вологодский листок" за 1914 г. № 794)

617. **Его-же.** Художественный памятник Вологодского края. (Кивот. Боровиковского). („Историческая летопись" за 1915 г., № 5).

618. **Его-же.** Вологодская Покровская церковь (Покрова, что у государя на сенях). („Историческая летопись" за 1915 г., № 7).

619. **Его-же.** Вологодский Спасо-Прилуцкий монастырь. („На досуге" за 1915 г., № 6).

620. **Его-же.** В селе Кубенском. („Историческ 1915 г., № 2).

621. **Его-же.** Родиноведение. („Эхо" за 1916 г., №№ 401—404).

622 **Его-же.** Деревянная церковь на Севере. В 1916. (Первоначально в „Известиях Волог. общ. изуч. север. края" за 1916 г., выпуск 3).

623. **Его-же.** Кружок любителей северных изящных искусств в В логде. Ярославль, 1916 г. (Первоначально „Русский экскурсант" 1916 г., № 2).

624. **Его-же.** Библиографический указатель литературы о Вологодском крае за 1915 год. („Известия Волог. общ. изучения северного края" за 1916 г., выпуск III).

625. **Его же.** Из художественной жизни г. Вологды. („Вологодский листок" за 1915 г., № 983).

626. **Его-же.** Казанская икона в Святогорье. („Историческая пись" за 1916 г., № 6).

627. **Его-же** Памяти Н. П. Суворова. (основопол жника изучения севера). („Вологодский листок" за 1916 г., № 1008).

628. **Его-же.** Музей старины в Устюге Великом. („Вологод листок" за 1916 г., №№ 1026, 1029).

629. **Его-же.** Экскурсия в Заонежскую пустынь. („Вологодский сток" за 1916 г., № 1035).

630. **Его-же.** Ученая архивная комиссия в Вологде. („Вологодский листок" за 1916 г., № 1058).

631. **Его-же.** Родиноведение у соседей. („Земская неделя" за 1916 г. № 39).

632. **Его же.** Памятники церковной скульптуры на Севере России. („Иллюстрированный сборник Пермского земства", выпуск 2).

633. **Его-же.** По реке Сухоне до г. Тотьмы. („Историческая летопись" за 1916 г., № 11).

634. **Его-же.** Уголок художественной церковной старины. („Наша старина" за 1917 г., № 1).

635. **Его-же.** Естественно-исторический музей в Вологд („Русский экскурсант" за 1916 г., № 8).

636. **Его-же** К изучению первобытного населения Севера России— „чуди". („Пермская неделя" за 1917 г., №№ 16—17).

637. **Его-же**. Задачи Епархиального с'езда по вопросам старины и искусства („Вологодский листок" за 1917 г., № 1182).

638. **Его-же**. Древнехранилище в Устюге. („Исторический журнал" за 1917 год, № 1).

639. **Его-же**. Село Сура. („Исторический журнал" за 1917 г., № 5).

640. **Его-же**. Первый историк Вологодского края, Евгений Болховитинов. („Вологодский листок" за 1916 г., № 1525).

641. **Его-же**. „Спас Полуночи". К истории северной церковной скульптуры. („Вологодский листок", №№ 1255 и 1263).

642. **Его же**. К изучению Вологодского края. („Вологодский листок" за 1918 г., № 1267).

643. **Его-же**. Музей церковной художественной старины. („Вологодский листок" за 1918 г., №№ 1313, 1319, 1322).

644. **Несколько слов** о построении церкви св. Федора Стратилата. („Волог Губ. вед." за 1844 г., № 21).

645. **Нестроев, А. Н.** Указатель к русским повременным изданиям и сборникам за 1703—1802. П. 1898.

646. **„Нива"**, за 1880 г., № 11. (Рисунок и описание Строгановского дома в Сольвычегодске).

647. **Николай Михайлович**, великий князь. Граф Павел Александрович Строганов. 3 тома С.П.Б. 1903.

648. **Никольский, Н.** Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство. С.П.Б. 1897.

649. **Николаевская** Сенноплощадская церковь в половине XVII века. („Волог. Губ. вед." за 1872 г., № 9).

650. **Николаевский** Прилуцкий монастырь. („Волог. Епарх. вед." за 1886 г, № 10).

651. **Николаевский, Феофилакт**. Исторические сведения об иконе Божией Матери Всех скорбящих радости, что в Вологодском тюремном замке. („Волог. Губ. вед." за 1847 г., № 45).

652. **Новая** историческая летопись с 1147 по 1655 гг. неизвестного составителя. („Волог. Губ. вед").

653. **Новиков, К. А.** Значение истории для кооперативного работника и ее местные источники. Издание Волог. Центр. Общ. сельского хозяйства. В. 1919.

654. **О пребывании** в Вологде патриарха Никона в то время митрополита Новгородского в 1652 году. („Волог. Епарх. вед." за 1885 г., № 11).

655. **О св. Стефане** Пермском. („Волог. Губ вед." за 1847 г., № 2).

656. **О церкви** Спаса Обыденного в Вологде. („Волог. Губ. вед." за 1841 г., №№ 18—20).

657. **О посещении** Белавинской пустыни, находящейся на Каменном острове. („Волог. Губ. вед." за 1847 г., № 32).

658. **О первоначалии** монастыря Каменного („Волог. Губ. вед." за 1865 г., № 5)

659. **О набеге** литовцев на Сольвычегодск в 1613 г. („Волог. Губ. вед." за 1887 г., № 31).

660. **Общее описание** Вологодского наместничества (из „Месяцеслова" на 1790 г.).

661. **Огородников.** Очерк истории г. Архангельска. С.П.Б. 1890 г.

662. **Одежда** русских торговых гостей XVII в. („Волог. Губ. вед." за 1851 г., № 4).

663. **Озерецковский.** Путешествие по озерам Ладожскому и Онежскому. Снимки с церквей край. П. 1792.

664. **Его-же.** Плавание по Белому морю в Соловецкий монастырь. С.П.Б. 1836 г. Типография Н. Греча. 12°. 54 стр.

665. **Олешев, А.** О пряже и точе в Вологодском уезде и о принадлежности к тому некоторых обстоятельств. („Труды Вольно-экономического общества" за 1767 г., часть V, стр. 133—149.

666. **Описание** Спасской Ульяновской пустыни. („Волог. Епарх. за 1867 г., № 2 и 3).

667. **Описание** Спасо-Прилуцкого монастыря. („Волог. Епарх. вед." за 1884 г., №№ 5—10, 12).

668. **Описание** Вологодского кафедрального Софийского собора („Вол. Губ. вед." за 1851 г., №№ 38—39; за 1852 г., №№ 14—18, 43, 44).

669. **Описание** Устюжского Успенского собора. Историческое описание Устюга. („Волог. Губ. вед." за 1846 г., №№ 41—42, 49).

670. **Описание** Великого-Устюга. История и описание городов и некоторых монастырей и церквей. („Волог. Губ. вед." за 1838 год., №№ 3—4).

671. **Описание** празднования вологодским дворянством 12 июля 1775 г. заключение Россиею с Оттоманскою портою вечного мира. („Волог. Епарх. вед." за 1867 г., № 15).

672. **Описание** памятников русской архитектуры по губерниям. Вологодская губерния. („Известия импер. археологической комиссии". Петроград. 1916).

673. **Опись** недвижимых имуществ г. Вологды. (Архив бывшей Вологодской городской думы).

674. **Опись** города Вологды церкви святого Пророка Илии, что в Каменье, церковному имуществу, что есть и сколько, чего находится на лицо, учиненная по силе состоявшегося святейшего правительствующего синода указа 1808 года со внесением прибылых также исключением убылых вещей против описи 1803 года священником Андреем Дмитриевым сопричетники и вновь избранным церковным старостою вологодским купцом Николаем Ивановым сыном Овсяниковым 1809 года, 9 февраля дня. (Рукопись, собственность И. В Евдокимова).

674 а. **Островский, Д. Н.** Путеводитель по северу России. С.П.Б. 1899 год.

675. **Ордин, Н.** Древности Сольвычегодского Благовещенского собора. („Труды VII Археологического с'езда в Ярославле", 1887 г.).

676. **Его-же.** Вал в Сямжене (Приложение к протоколам № 7 предварительной комиссии VII археологического с'езда в Ярославле. 1887 г.).

677. **Его-же. Отписка** стрянчева Ивана Суровцева Вологодскому архиепископу Симону о неприсылке в Москву икон и золотых для подношения царскому семейству 1673 г. („Волог. Губ. вед." за 1840 г., № 18).

678. **Очерк** г. Вологды. Краткие исторические сведения и описание некоторых храмов и зданий. („Волог. Губ. вед." за 1846 г., № 29).

679. **Н. П.** Никольский уезд. Историко-экономические очерки. („Вол. Губ. вед." за 1885 год, № 17).

680 **Павел**, епископ тотемский. (А. М. Попов). Житие преподобного Димитрия Прилуцкого чудотворца. („Волог. Епарх. вед." за 1865 г., № 3).

681. **Памятка** о достопримечательностях г. Тотьмы и его окрестностей. Издание Тотемского отдела Вол. общ. изуч. сев. края. Тотьма 1916 года.

682. **Памятники** русского искусства Вологодской губернии, Сольвычегодского уезда. Издание учащихся училища живописи, ваяния и зодчества М. С. Семенова и И. Д. Виноградова. М. 1914 (таблицы).

683. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1854 год. (Статистический очерк Вологодской губернии с историческими сведениями).

684. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1860 год. (Содержание: „Воспоминание о бывших в XVII столетиях двух хлебных неурожаях в Вологодском крае", „О состоянии вологодского края в 1613 г."; „О ссылке князей Голицыных в Яренск в 1690 году"; „О посещениях г. Вологды Петром Великим". „Список вологодских воевод XVII столетия с 1608 по 1697 год", Н. И. Суворова).

685. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1870 год. (Содержание: „Исторический очерк губернского города Вологды"; „Посещение Вологды высочайшими особами и пребывание в ней других замечательных лиц"; „Устюг Великий").

686. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1867—1868 год. (Содержание: „Экономическое состояние городов: Сольвычегодска и Лальска в 1710—1863 годах" В. А. Попова; „Зыряне"—исторический опыт).

687. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1865—1866 год. (Содержание: „О движении народонаселения в Вологодской губернии с 1768 по 1862 г."—П. И. Суворова).

688. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1864 год. (Содержание: „Статистические и исторические материалы—Устюг Великий в конце XVII столетия".—Н. И. Суворова).

689. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1862—1863 годы. (Содержание: „О цепах на разные жизненные потребности в г. Вологде в XVII и XVIII столетиях"—Н. И Суворова; „Половники. Историческое исследование"—В. А. Попова).

690. **Памятная книжка** для Вологодской губернии на 1861 год. (Содержание: „Исторические и статистические сведения о Вологодской губернии, историческая записка о губернском городе Вологде"; „Вологда в начале XVIII столетия"—Н. И. Суворова; „Колонизация русскими Вологодской губернии"—В. А. Попова). (Все „памятные книжки для Вологодской губернии" на 1854, 1860, 1861, 1862—1863, 1864—1866, 1867—1868, 1870 годы являются библиографической редкостью. Полно-

го комплекта не имеется даже в бывшей Императорской публичной библиотеке. Весь материал, помещавшийся в них, впервые опубликовывался в „Вологодских Губернских ведомостях“ и в „Вологодских Епархиальных ведомостях“).

691. **Пахолков, А.** Город Вологда и окрестности. В. 1896.

692. **Переплетчиков, В. В.** Север. Москва. 1915; второе издание. М. 1917 г.

693. **Его-же.** Илья Вылка. Художник самоед. Записки о Новой земле М. 1913.

694. **Пребывание** Александра I-го в Вологде („С. Петербургские ведомости“ за октябрь 1824 года).

695. **Петров, П. Н.** Очерк истории скульптуры в России. („Вестник изящных искусств“, II. 1890 г.).

696. **Его-же.** Русские скульпторы. II. 1863.

697. **Писцовая** книга г. Вологды 1629 г. („Вол. Губ. вед.“ за 1881 г., №№ 6, 8, 9).

698. **Погодин, М. П.** Путевые заметки о Вологде. („Москвитянин“ за 1842 г., № 8).

699. **Его-же.** Дневник о пребывании в Вологде. („Москвитянин“ за 1842 г., № 8, стр. 249—283; № 11, стр. 244—266).

699 а. **Поле.** Указатель лесоводственной и ботанико-географической литературы Севера России. II. 1915.

700. **Полянский, И.** Записки миссионера Вологодской епархии. Четыре выпуска. („Братское слово“ за 1890—1895 г.)

701. **Пономарев.** Сборник материалов для истории г. Лальска. 1897 г.

702. **Пожары** в г. Вологде в XVII и XVIII столетии. („Вол. Губ. вед.“ за 1865 г., № 9).

703. **Попов, Арсений Михайлович.** Крестные ходы в Устюге. („Вол. Епарх. вед.“ за 1858 год, №№ 34, 35, 36).

704. **Его-же.** Описание Велико-Устюжского Прокопьевского собора Вологда. 1859.

705. **Его-же.** Описание церкви св. праведного Иоанна Великоустюжского чудотворца. В. 1862.

706. **Его-же.** Историческое известие о крестных ходах, каждогодно совершаемых из Великоустюжского Успенского собора в Спасовсеградскую церковь г. Устюга в среды и пятки со второй седмицы Петрова поста до 16 августа („Волог. Епарх. вед.“ за 1867 г., № 6).

707. **Его-же.** К биографии преосвященного Иринея, епископа Вологодского и Устюжского. („Волог. Епарх. вед.“ за 1867 г., № 12).

708. **Его-же.** К биографии преосвященного Арсения, епископа Вологодского и Устюжского (первое прибытие его на епархию, посещение г. Устюга в 1797 году). („Вол. Епарх. ведом.“ за 1867 г., № 92).

709. **Его-же.** Случай из жизни преосвященного Евгения, бывшего епископа Вологодского, впоследствии митрополита Киевского (или рассказ о том, когда, кем и по какому поводу построен каменный корпус настоятельских и братских келий в Устюжской Знамено-Филипповской пустыне. („Волог. Епарх. вед.“ за 1868 год, № 20).

710. **Его же.** Материалы для истории Устюжского духовного училища с 1788—1806 гг. („Вол. Епарх. ведом." за 1874 год, № 17).

711. **Его-же.** Великоустюжский Прокопьевский собор. (Вол. Епарх. вед." за 1874 г., №№ 19 и 20).

712. **Его-же.** Церковь св. Иоанна юрод (Волог. Епарх. ведом." за 1874 год, № 21).

713. **Его-же.** Спасская всеградская церковь в г. Устюге. (Волог. Епарх. вед." за 1874 год, № 22).

714. **Его-же.** Церковь Рождества Христова в г. Устюге. („Волог. Епарх. ведом" за 1874 год, № 24).

715. **Его-же** Сретенско-Мироносицкая церковь Устюге. („Вол. Епарх. вед " за 1875 год, № 1).

716. **Его-же.** Дымковская Дмитриевская церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. вед " за 1875 год, № 7).

717 **Его-же.** Вознесенская церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. вед." за 1875 год, № 9).

718. **Его-же.** Спасопреображенская церковь в г. Устюге. (Волог. Епарх. ведом." за 1875 год, № 11).

719. **Его-же.** Описание Великоустюжского, Иоанно-Предтеченского девичья монастыря. („Вол Епарх. вед." за 1877 год, №№ 9—15).

720. **Его-же.** Георгиевская церковь в г. Устюге. („Волог. Епарх. ведом." за 1878 год, № 13).

721. **Его-же.** Котовальская часовня, приписная к Великоустюжскому Успенскому собору. („Вол. Епарх. вед." за 1879 год, № 12).

722. **Его-же.** Варлаамовская церковь, что в Городище, г. Устюга. („Вол. Епарх. вед " за 1881 год, №№ 21 и 22).

723. **Его-же.** Церковь преп. Симеона Столпника в Устюге. („Вол. Епарх. вед." за 1885 год, № 21).

724 **Его-же.** Церковь св. Благоверного Александра Невского в Устюге („Вол. Епарх. вед." за 1885 г., № 22).

725. **Его-же.** Воскресенская обыденная церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. вед." за 1889 год, № 20).

726. **Его-же.** Церковь св. Великомученицы Варвары в г. Устюге. („Вол. Епарх. ведом." за № 1892 г., № 9).

727. **Его-же.** Петро-Павловская церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. ведом." за 1893 год, № 6).

728. **Его-же.** Покровская Красногорская церковь в г. Устюге. (Вол. Епарх. ведом." за 1893 год, № 20).

729. **Его-же.** Леонтьевская церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. вед." за 1894 год, № 20).

730. **Его-же.** Николаевская Гостинская церковь в г. Устюге. („Вол. Епарх. вед." за 1875 год, № 12).

731. **Попов, А.** Мнение о происхождении зырян. Историческое исследование происхождения населения Севера Волог. губ. и описание свойства зырянского населения („Вол. Губ. вед." за 1848 год, № 23).

732. **Попов, В. Т.** Поездка на Пинегу. („Волог. Губ. вед." за 1865 год, №№ 41—42, 44, 46).

733. **Его-же.** Описание Кокшеньги. („Вол. Губ. вед." за 1857 год, № 20—24).

734. **Его-же.** Г. Тотьма Вологодской губернии. Исторический очерк. В. 1886.

735. **Его-же.** „Сольвычегодская старина", рукописный сборник с рисунками, составленный в 1863—1865 году. (Хранится в бывшей Императ. публичной библиотеке).

736. **Его-же.** Промышленность Устюга прежде и теперь. Историческое исследование. („Вол. Губ. вед." за 1859 год, № 24).

737. **Потапов, А. А.** Очерк древней русской гражданской архитектуры (о хоромах Строгановых в Сольвычегодске). („Древности"—труды Имп. Моск. Археол. Общ., том XX, вып. I, стр. 21 -24).

738. **Пребывание** Александра I в Вологде. (Прибавление „к Журналу Министерства Народного просвещения" за 1849 год).

739. **Протопопов, Н.** Нашествие Шемяки на Вологду и на северные страны Вологодской губернии. („Журнал Мин Нар. Просв." за 1844; тоже „Вол. Губ. вед." за 1843 г., № 28).

740. **Его-же.** Об основании г. Яренска. (Вол. Губ. вед." за 1842, № 10).

741. **Его-же.** Описание Яренска и его уезда. („Вол. Губ. ведом." за 1849 г., №№ 20—22).

742. **Его-же.** Яренские воеводы с 1600 по 1700 г. (список воевод, собранный из свитков, найденных в делах с'езжей и приказной изб.). („Волог. Губ. вед." за 1849 г., № 38)

743. **Протопов, Ф.** Топографо-историческое описание города Сольвычегодска, введенное в 1813 году с приложением о Сольвычегодске и Строгановых. М. 1814.

744. **Протопопов, П. А.** Хроника Великого Устюга. История города. (Вол. Губ. вед." за 1840 г., №№ 25—31).

745. **Путеводитель** по Вологде. В. 1874.

746. **Путеводитель** по Вологодской губернии. Издание Волог. Общ. изучения Северного края. В. 1915.

747. **Путешествие** Корнелия де-Бруина через Московию (при Петре Великом). Перевод с французского П. П. Барсова. („Чтение Имп. Общ. истории и древностей Российских" за 1872 г., №№ 1—4 и за 1873 г., № 1) Отдельно было издано 300 оттисков. (Главы IV, XXIV, XXV,— о Вологодской губернии).

748. **Пухидинский, Н.** Преподобный Дионисий Глушицкий. („Волог. Епарх. вед." за 1870 г., № 11).

749. **Его-же.** Преподобный Павел Обнорский, вологодский чудотворец. („Волог. Епарх. вед." за 1870 г., № 1).

750. **Пушкарев, Иван.** Описание Вологодской губернии. Том I, кн. IV описания Российской Империи. С.П.Б. 1846 г. (Приложение: впд Вологды и Спасо-Прилуцкого монастыря).

751. **Пять харатейных рукописей** библиотеки Вологодской семинарии. („Волог. Епарх. вед." за 1865 г., № 2).

752. **Раскопки в Кокшеньге.** („Русские ведомости" за 1887 г., № 257).

753. **Ратшин, А.** Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России.

754. Revue de l'art ancien et moderne. 1911. (О Шубине).

755. Reimers. L'académie de Beaux-Arts en. 1807. (О Шубине).

756 **Рерих Н.** Собрание сочинений. Том I. Издание И. Д. Сытина. М. 1915 г.

757. **Розанов, А.** Воскресенская церковь в селе Устье. В. 1903.

758. **Розанов В.** Вологда и ее старине. (Отзыв). („Новое время" за 1915 г., № 13981).

759. **Росписной портал** в ц. Константина и Елены в Вологде. („Памятники древне-русского искусства" под редакцией В. В. Суслова. Издание Академии Художеств. Выпуск VII, стр. 121—122).

760. **Ростиславов, А. А.** Сольвычегодские соборы. (Журнал „Старые годы" за 1912 г., декабрь).

761. **Рубакин, Н.** Среди книг. М. 1911.

762. **Рукин, П.** К истории Вологодского архиерейского хора во 2-й половине прошлого столетия („Волог. Епарх. вед". за 1915 г., № 7—8).

763. **Его-же.** Любопытный документ 1848 г. о попытке устроить приличную гробницу на месте успокоения св. Стефана, епископа Пермского. („Волог. Епарх. вед." за 1915 г., № 12).

764. **Румовский.** Описание Велико-Устюжского собора. („Волог. Губ. вед." за 1851 год, №№ 20—22, 24—28, 31, 34, 36—37, 39—41, 48, 51). Вологда. 1862.

765. **„Русская историческая библиотека"** под редакцией А. И. Тимофеева. Акты Холмогорской и Устюжской епархий. Часть II. С.П.Б. 1894. (В книге помещено 79 актов, относящихся в Устюжской епархии).

766. **„Русский биографический словарь".** П. 1896.

767. **„Русский Архив"** за 1895 год, № 9. (О Шубине).

768. **Русская Финляндия** на севере. С.П.Б. 1855.

769. **П. С.** Указатель древних памятников г. Вологды. Перечень некоторых памятников старины: монастырей, церквей, зданий и местностей. („Волог. Губ. вед." за 1849 г. № 131).

770. **Сальвантов, П. И.** Вологодские песни. „Песня про француза". С примечаниями П. И. Савваитова. („Москвитянин" за 1841 год, часть II, № 3 (271—272 стр.).

771. **Его-же.** Вологодские песни с примеч ями П. И. Савваитова. („Москвитянин" за 1841 г., № 3 и 5).

772. **Его-же.** Из Вологды. („Москвитянин" за 1842 г., часть II, № 4).

773. **Его-же.** Некоторые сведения об Устьсысольском уезде, Вологодской губернии („Москвитянин" за 1842 год, часть IV, № 8, и „Вол. Губ. вед." за 1843 год, № 27).

774. **Его-же.** Две грамоты по делу святейшего Никона, патриарха Всероссийского. („Москвитянин" за 1842 год, часть V, № 9 и „Волог. Губ. вед." за 1843 год, №№ 40—41).

775. **Его-же.** Дорожные заметки. От Вологды до Устюга. („Москвитянин" за 1842 год, часть VI, № 11).

776. **Его-же** Описание Вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. („Маяк" за 1844 год, кн. 17). С.П.Б. 1844 г.

777. **Его-же.** Описание Великоустюжского Архангельского и приписного к нему Троицко-Гледенского монастыря. С.П.Б. 1848 г.

778. **Его-же.** Грамматика зырянского языка. С.П Б 1850.

779. **Его же** Зырянско-русский и русско-зырянский словарь С.П.Б. 1850 г.

780. **Его-же.** Описание Спасо-Суморина монастыря преп. Феодосия в г. Тотьме, с приложением вида монастыря. Издано архим. Нафанаилом. М. 1850 г.

781. **Его-же.** Три русские надписи в Вологде и Сольвычегодске. („Записки Имп. Археол. общ." за 1851 год, часть III).

782. **Его-же** Описание Семигородней Успенской пустыни и упраздненного Катромского Николаевского монастыря. С.П.Б. 1856 г.

783. **Его-же.** Начало и распространение христианства в пределах Вологодской епархии. („Вестник Имп. Русского Географ. общества" за 1858 год, часть XXII, № 2, отдел V, стр. 11—17 и „Волог. Епарх. вед." за 1865 г., №№ 1 и 2.

784. **Его-же.** Учреждение Вологодской епархии. („Вестн. Имп. Русск. Географ. общества" за 1858 год, часть XXII, отдел V и „Волог. Епарх. вед." за 1865 год, №№ 5—7).

785. **Его-же.** Легенда о Грозном („Русское Слово" за 1859 г., № 1).

786. **Его-же.** Ур и шант. Зырянские названия копейки и рубля. Извлечение из записок Г. С. Лыткина. („Известия Имп. Археол. общ." за 1859 год, II том, I вып.).

787. **Его-же.** Артосная панагия, хранящаяся в ризнице Святодухова монастыря в г. Вологде. С примечаниями П. И. Савваитова и И. И. Срезневского. („Известия Имп. Археол. общ." за 1859 год, часть II, вып. I).

788. **Его-же.** Описание Вологодского Спасокаменного Духова монастыря. С.П.Б. 1860 г.

789. **Его-же.** Преподобный Феодосий Тотемский (28 января 1568 г.) („Духовная беседа" за 1861 год, №№ 4 и 6).

790. **Его-же.** Сговорная роспись приданого 1718 года. („Изв. Имп. Арх. общ." за 1862 год, том IV, вып. III).

791. **Его-же.** Какими приношениями приветствовали вологжане, устюжане, тотмяне и некоторые монастыри вологодские царя Алексея Михайловича по случаю венчания его на царство. (Выписка из приходной книги 154 (1646 г.) („Волог. Епарх. вед." за 1870 год, № 8).

792. **Его-же.** Наказная память Вологодского и Великопермского архиепископа Сильверста ключарю священнику Жданову, да сыну боярскому Стефану Рогозину о сборе церковных утварей и книг для Вологодского Софийского собора, 11 декабря 1612 года („Волог. Епарх. вед." за 1870 год, № 15).

793. **Его-же.** Грамота святейшего патриарха Филарета (Никитича) Новгородскому митрополиту Макарию о разрешении Вологодского епископа Нектария, жившего на смирении в Кирилло-Белозерском монастыре, 24 мая 1621 года. („Волог. Епарх. вед." за 1870 год, № 16).

794. **Его-же.** О зырянских деревянных календарях и пермской азбуке, изобретенных св. Стефаном. („Труды I-го археолог. с'езда в Москве. 1871 г., II том, стр. 408—416). Москва. 1873 г.

795. **Его-же.** Несколько материалов для истории Вологодской семинарии и для биографии преосвященного Евгения (Болховитинова), бывшего епископа Вологодского, впоследствии митрополита Киевского. („Волог. Епарх. вед." за 1873 год, № 17).

796. **Его-же.** Об этнографических материалах, собранных И. Г. Ординым в Сольвычегодском уезде. („Изв. Рус. геогр. общ. за 1879 г., № 1).

797. **Его-же.** Описание Семигородней Успенской пустыни и упраздненного Катромского Николаевского монастыря, 3-е издание В. 1881.

798. **Его-же.** Описание Тотемского Спасо-Суморина монастыря и приписной к нему Дедовской Троицкой пустыни. („Волог. Епарх. вед." за 1896 год, №№ 7—8, 10—11, 13, 15).

799. **Его-же.** Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. Опись собора 1579 года с приложениями о нашествии поляков в январе 1613 года, выписки из писцовой книги 7133 (1625) и двух рисунков: древнего вида собора и части дома Строгановых и нынешнего его вида. („Памятники древней письменности и искусства 1886 год).

800. **Савинов, М. П.** Чин вещного действия в Вологодском Софийском соборе. Историко-археологический этюд. („Русский филологический вестник" за 1890 г.).

801. **Сборник** материалов для истории Императорской Академии Художеств. (О Шубине).

802. **Сватиков, С.** Указатель литературы по вопросам искусства. II. 1912.

803. **Светлосанов, Нестор.** Вологодский Спасо-Прилуцкий монастырь. Одесса, 1907.

804. **Сведения** о Спасо-Прилуцком монастыре. (Вол. Епарх. вед." за 1874 год, №№ 13, 16).

805. **Сведения** об упраздненном Спасо-Нуромском монастыре. („Вол. Епарх. вед." за 1878 г., № 3).

806. **Сведение** о находящейся в крестовой церкви Вологодского архиерейского дома древней иконе Божией Матери, именуемой „Псковскою". (Вол. Епарх. вед." за 1891 г., № 9).

807. **Сведения** об упраздненной Арсениевой пустыни; история ее. („Вол. Губ. вед." за 1848 г., № 39).

808. **Свистунов.** Кокшеньга. Этнографический очерк. („Вол. Губ. вед." за 1847 г., № 35).

809. **Его-же.** Тарножский городок. („Вол. Губ. вед." за 1847 г., № 37).

810. **Свято-Прилуцкий монастырь** по описанию 1809 года. (Вол. Губ. вед." за 1865 г., № 10).

811. **Селиванов, А. Ф.** Вал у соборной горы в г. Тотьме. (Приложение к протоколу 15 янв. 1887 г. предварительной комиссии VII археолог. с'езда в Ярославле).

812. **Его-же.** Курганы в Кокшеньге, Тотемского уезда. (Приложение к протоколу № 6 предварительной комиссии VII археологического с'езда в Ярославле в 1887 году).

813. **Его-же.** Курганы Чудочу Устьсысольского уезда. (Приложение к протоколу № 6 предварительной комиссии VII археологического с'езда в Ярославле в 1887 году).

814. **Семенов, П** Географическо-статистический словарь Российской Империи. С.П.Б. 1863—1885.

815. **Семенов, И. В.** Ежегодник Вологодской губернии за 1911—1912 и за 1913 годы.

816. **Серебренников, И.** Памятники старинного деревянного зодчества в Иркутской губернии. Иркутск. 1915.

817. **Сидоров, М.** Север России. С.П.Б. 1870, стр. 556.

818. **Синодик** и родительский летописец Строгановых. С предисловием и примечаниями Н. С. Тихонравова. („Чтение Имп. Общ. Истории и древностей Российских" за 1884 г., № 1).

819. **Сказание** о единодневном создании храма во имя Всемилостивого Спаса Господа Бога нашего Иисуса Христа во граде Вологде во избавление от смертоносные язвы и о неизреченном милосердии Божии, явленном во внезапном прекращении оные язвы („Вол. Губ. вед." за 1845 г., №№ 47—48).

820. **Сворцов, Н.** Взгляд на исторические события, имевшие влияние на промышленность, торговлю и состояние жителей Вологодской губернии. („Вол. Губ. вед." за 1866 г., №№ 34—39)

821. **Сворцов, Тимофей.** Краткое сведение об Устюжском Успенском соборе. („Вол. Губ. вед." за 1846 г., №№ 41—42, 49).

822. **Словарь** географический Российского государства. М. 1801--1809.

823. **Случевский, К. К.** По северу России. Том I. С.П. Б. 1886 и 1897 гг.

824. **Соколов, Н.** Описание города Холмогор с очерком древней истории Двинского края. („Арх. Губ. вед." за 1858 г., № 29—35).

825. **Сольвычегодский Введенский монастырь.** („Иллюстрационный листок" за 1862 г., № 42).

826. **Сорокин, П.** Город Великий-Устюг в 1683 году. („Волог. Губ. вед." за 1854 г., № 38).

827. **Город** Сольвычегодск в XVII веке. Укрепления, пороховой магазин и запасное оружие, здания („Волог. Губ. вед." за 1852 г., № 22—23, 27; за 1853 год, № 21).

828. **Его-же.** Об укрепленных местах Сольвычегодского уезда XVII в. („Волог. Губ. вед." за 1853 г., №№ 25—26).

829. **Его-же.** Город Сольвычегодск в XVII в. Из писцовых книг Сольвычегодска 7133 (1625). („Записки Имп. Археолог. Общ." за 1856 г., том VIII).

830. **Соскин, А.** Краткая выписка из истории Соли-Вычегодской („Волог. Епарх. вед." за 1855 г., № 27).

831. **Его-же.** История города Соли-Вычегодской древних и нынешних времен. Написана собственною его рукою в Сольвычегодской в лето от сотворения мира 7297, а от Р. Х. 1789. („Волог. Епарх. вед." за 1881 г., №№ 14—16, 18—24 и за 1882 г., №№ 1, 3--4, 10—20).

832. **Спасо-Преображенская** Фрязиновская церковь. („Вол. Епарх. вед." за 1873 год, №№ 20—21).

833. **Спасо-Прилуцкий** монастырь. История и описание его. („Волог. Губ. вед." за 1839 г., № 15—16).

834. **Спасский, И.** Мои воспоминания об Ижме. („Вол. Епарх. вед." за 1915 г., №№ 13—14, 16—17, 19—20).

835. **Список** с духовной торгового гостя Фетисва 1684 года. („Вол. Губ. вед." за 1843 г., №№ 38—39).

836. **Срезневский, В.** О поездке в Олонецкую, Вологодскую и Пермскую губернии. Издание Имп. Акад. Наук. С. П. Б. 1904.

837. **Старинное предание** о построении церкви св. Федора Стратилата. („Волог. Губ. вед." за 1843 г., № 36, за 1844 год, № 21).

838. **„Старые годы"** за 1907 г., июль—сентябрь (статья бар. Н. Н. Врангеля). (О Шубине).

839. **Сретение** образа прп. Димитрия Волог. чуд. Описание события 3 июня 1503 г. („Вол. Губ. вед." за 1847 г., № 23).

840. **Степановский, И.** Народные предания о Вологодской старине. („Вол. Губ. вед." за 1887 г., № 38).

841. **Его-же.** Краткий исторический очерк Вологодской губернии. („Волог. Губ. вед." за 1887 г. № 42).

842. **Его-же.** Описание Тотемского Спасо-Суморина монастыря приписной к нему Дедовской пустыни. Вологда. 1911.

843. **Его-же.** „Вологодские Губернские ведомости" в период 50 летия их существования 1838—1888 г. Указатель статей и заметок, относящихся к Вологодской губ., помещенных в неоффициальной части. Вологда. 1888.

844. **Его-же.** Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда. 1890.

845. **Строгановы**—именитые люди Соли-Вычегодской. („Волог. Губ. вед." за 1880 год, № 28).

846. **Строгановский иконописный лицевой** подлинник конца XVI и начала XVII в. 1869.

847. **Суворов, И. Н.** К истории Вологодской градской церкви Преображения Господня, что на болоте. („Волог. Епарх. ведом." за 1896 год, № 7).

848. **Его-же.** К истории Спасо-Преображенского Инокентиева Комельского монастыря (список документов, находящихся в 1745 году в монастырском архиве. („Волог. Епарх. ведом." за 1898 год, № 3).

849. **Его-же.** Агиографическая заметка к сказанию о житии и подвигах преподобного Димитрия Прилуцкого. Творение игумена Макария Прилуцкого. („Волог. Епарх. ведом." за 1901 год, № 22).

850. **Его-же.** Деятельность городов нынешней Вологодской губернии в Смутное время 1608—1612 года. („Вол. Губ. вед." за 1883 год, №№ 51—53 и за 1884 г. №№ 1—3).

851. **Его-же.** Разорение Вологодского края в 1612—1613 году. („Вол. Губ. вед." за 1885 год, №№ 10—11).

852. **Его-же.** Расколоучитель XVII века из вологодских уроженцев. (Корнилий Выгопустынский). („Вол. Губ. вед." за 1885 год, № 41).

853. **Его-же.** О посещениях Вологды царем Іоанном IV Васильевичем Грозным. („Вол. Губ. вед." за 1886 год, № 34).

854. **Его-же.** К истории церквей Вологодской Епархии („Вол. Епарх. вед." за 1915 год, №№ 12—17).

855. **Суворов, Николай Иванович** (1816—1896). Статья—некролог. („Вол. Епарх. вед." за 1896 год, № 12, стр. 199—207).

856. — (1816—1896) О том, что в Вологодском Софийском соборе в старину совершался чин пещнаго действия. („Извест. Импер. Археолог. Общ." 1858 г., вып. VI стр. 373—375).

857. — Рядная запись о приданном с оценкою вещей, 1641 года („Извест. Импер. Археолог. общ." 1858 г., в VI, стр. 375—376).

858. — Опись старинного дворянского имения в XVII столе (1671 г.) (Извест Импер. Археолог. общ.," 1858 г., в VI, стр. 376—37

859. — Археологическая находка в Вологде (I. Мирской обе ный приговор жителей Вологды, писанный 18-го дня 1655 г., по случа построения обыденной Спасской церкви. II. Обетная грамота Архи пископа Маркелла). („Вол. Губ. вед.," 1858 г, №№ 31 и 32).

860. — Челобитная Вологодского Архиепископа Маркелла, пар Алексею Михаиловичу о мире св. Николая Чудотворца, хранившемся 1658 года в Вологодском Софийском соборе (1660 г.). („Чтен. Истс общ. Истор. и Древн. Росс., за 1859 г. XXX кн., отд. V стр. 101—10

861. — Отписка Вологодского Спасоприлуцкого монастыря А химандрита Сергия в Москву в Вологодскому Архиепископу Гавриил при посылке денег на поминовение души преосвященного Филарет бывшего митрополита Нижегородского и Алаторского. („Чтен. в Истс общ. Истор. и Древн. России" за 1859 г., кн. XXX отд. V, стр. 105—10

862. — Письма Юрия Ромадоновского к Вологодскому архиеп скопу Симону с просьбой о присылке некоторого продовольствия. („Чте в Истор. общ. Истории и Древн. России" за 1859 г., XXX кн. от. стр. 107—108).

863. — Иконостас и амвон, бывшие в Вологодском Софийск соборе в 1663 году. („Извест. Импер. Археолог. общ." 1859 г., т. вып. 1, стр. 58).

864. — Артосная панагия, хранящаяся в ризнице Святодухо мужского монастыря г. Вологды. С прим. И И Срезневского и П. Савваитова. („Извест. Археолог. общ.," 1859 г., т. II, вып. 1, с 7—12 стр.).

865. — Цена на разные жизненные потребности в г. Вологде 230 лет до настоящего времени. („Вол. Губ. вед." 1859 г., № 34 „Земледельческ. Газета," 1859 г., № 73).

866. — Челобитная дьяка Игнатия Недовескова о похищенш него трех сот золотых червонцых и семидесяти золотников жемчугу о курецких 1658 года. („Вол. Губ. вед." 1859 г., № 35).

867. — Событие в г. Вологде, случившееся в 1645 году, марта („Вол. Губ. вед.," 1859 г., № 36).

868. — О мостовых пошлинах в г. Вологде и Вологодском уе (две челобитные 1653 и 1655 годов). („Вол. Губ. вед.," 1859 г. № 3

869. **Суворов, Н. И.** Разбойники на Сухоне 1635 году. („Вол. Губ. вед." 1859 г., № 39).

870. — Археологические сведения о чине венчаго действия. („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1859 г., т. II, вып. 4, стр. 239—244).

871 — Несколько новых сведений о большом или праздничном колоколе Вологодского Софийского собора. („Вол. Губ. вед." 1859 г., № 44).

872 — О том, что в Вологодском Софийском соборе некогда совершался обряд Страшного суда. („Извест. Импер. Археолог. общ." 1859 г., т. II, вып. 5—6, стр. 332—334).

873. — Мирская рядная запись на построение деревянной церкви 1666 года („Извест. Импер. Археолог. общ." 1859 г., т. II, вып. 5—6, стр. 316—320).

874. — Выкадка („Вол. Губ. вед.," 1859 г. № 45, „Яросл. Губ. вед." 1859 г., № 49).

875 — Казнь мужеубийцы в Вологде в декабре 1659 года. („Вол. Губ. вед.," 1859 г., № 51).

876. — Описание Спасообыденной Всеградской, что в Вологде, церкви. Вологда. 1860 г. (8°, 52).

877. — Воспоминание о бывших в XVII столетии двух хлебных неурожаях в Вологодском крае. („Памятн. книжка Вологодск. губерн.", 1860 г., стр 3—32).

878. — О состоянии Вологодского края в 1613 году. („Памятн. книжка Вологод. губер.", 1860 г., стр. 32—41).

879. — О ссылке князей Голицыных в Яренск в 1690 году. („Памятн. книжка Вологод. губер.", 1860 г., стр. 41—44).

880. — О посещениях города Вологды Петром Великим. („Памятн. книжка Вологод. губер.", 1860 г, стр. 44—58).

881. — Список Вологодских воевод XVII столетия, с 1608 по 1697 год. („Памятн. книжка Вологод. губер.", 1860 г., стр 58—64).

882. — Челобитная вологжан архиепископу Маркеллу (1653 г.) („Архив Истор. и Практич. Свед. о России", 1860 г., кн. III, отд. III, стр. 32).

883. — О финансовом кризисе в России в 1659—1663 годах. („Архив Истор. и Практич. Свед. о России", 1860 г., кн. V, отд. 5, стр. 53—61).

884. — Несколько старинных русских слов и выражений. („Вол. Губ. вед.", 1860 г., №№ 1, 18—20, включит.).

885. — Путешествие из Вологды в Москву Вологодского архиепископа Маркелла, в сентябре 1651 года. („Волог. Губ. вед.", 1860 г., № 6, „Ярославск. Губерн. ведом.", 1860 г., № 11).

886. — Два пожара в городе Вологде от грозы, бывшие в мае и июне 1698 года. („Волог. Губ. вед.", 1860 г., № 21).

887. — Известие о смерти в Холмогорах и погребении в городе Вологде торгового гостя Гавриила Мартыновича Фетнева, 1684 г. („Волог. Губ. вед.", 1860 г., № 25).

888. — О болезни, посмертии и смерти Вологодского архиепископа Маркелла, в 1663 году. („Волог. Губ. вед.", 1860 г., № 26).

889. **Суворов, Н. И.** Челобитная царю Алексею Михаиловичу вологжан посадских людей, мостовых целовальников с жалобой на скудость мостовых сборов осенью и весною 1672 года. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 27).

890. — Лопотов монастырь, Семигородняя пустынь, Заоникиева пустынь и Сямский монастырь. (Журнал „Лучи“ за 1860 г., № 10).

891. — Грамота царей Иоанна и Петра в Вологду воеводе Алексею Чаплину о розыскании, с которого времени, в каких деревнях, каких именно крестьян и отчего начался скотский падеж в Вологодском уезде, и о снятии на время застав по дорогам, чтобы не остановить городской Вологодской ярмарки („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 27).

892. — Несколько отписей из Вологды в Москву к Вологодскому архиепископу Гавриилу о разных предметах, в мае 1698 г. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 28).

893. — Иконный ряд в Вологде, в 1667 году. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 30).

894. — Две челобитные Вологодским архиепископам Маркеллу и Симону иноземца Томаса Гэбдона и Андрея Николаева о покраже у них денег и вещей, 1662 и 1669 годов. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 30).

895. — Цены строительных материалов и работ и других предметов в городе Вологде в первой половине XVIII столетия. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 31).

896. — Степан Афанасьевич Зубов, добрый воевода Вологодский XVII столетия („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 32).

897. — Об иконе Смоленской Богоматери (Одигитрии), находящейся в Вологодском кафедральном соборе. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 33).

898. — Время основания Горнего Успенского Девичья монастыря в городе Вологде. („Волог. Губ. вед.“, 1860 г., № 47).

899. — Вологда в начале XVIII столетия. Топограф. и историч. очерк. („Памятн. книж. для Вологодск. губер.“, 1861 г., стр. 1—104).

900. — Список старинных актов, собранных в Вологодской губернии. („Листок занятий археолог. Комисс.“, 1861 г., вып. 1, отд. V, стр. 31—36).

901. — Опись имения богатого вологжанина, посадского человека Ивана Скрябина, составленная в 1672 году. („Извест. Импер. Археолог. общ., 1861 г., т. III, вып. 1, стр. 58—60).

902. — Опись старинного крестьянского имения в XVII столетии. („Извест. Импер. Археолог. общ.“, 1861 г., т. III, вып. 1, стр. 61—63).

903. — Неудачный опыт колокольно-литейного искусства. („Извест. Импер. Археолог. общ. 1861 г., т. III, вып. 1, стр. 54—57). Отдельно. С.П.Б. 1861 г., 8⁰, 6 страниц.

904. — Несколько дополнительных известий о бывшем в 1671 и 1672 гг. голоде в Вологодском крае. („Волог. Губ. вед.“, 1861 г., № 1).

905. — Два случая в Вологде в старые годы. („Волог. Губ. вед.“, 1861 г., № 3).

906. **Суворов, Н. И.** Крест преподобного Сергия Радонежского в Вологодском Павло-Обнорском монастыре (с рисунком). („Извест. Импер. Археолог. общ., 1861 г., т. III, вып. 2, стр. 142—144).

907. — О деревянном проезжем мосте через р. Золотуху в г. Вологде, близь Николаевской Гликонской церкви, в начале XVIII столетия. (Извлеч. из дела об отдаче в 1703 году на откуп этого моста на 5 лет.) („Волог. Губ. вед.", 1861 г., № 17).

908. — Челобитная царю Алексею Михайловичу дворцового села Фризинова крестьянина Антона Григорьева, об учинении ему разбирательства в несправедливо на него земскими властями по его торговым делам дани, 1662 года. („Волог. Губ. вед.", 1861 г., № 18).

909. — Несколько известий о гардеробе и столе вологодских архиепископов в начале XVII века и о некоторых других домашних принадлежностях. („Извест. Импер. Археолог. общ.", 1861 г., т. III, вып. 3, стр. 219—220).

910. — Какого рода дань собиралась в старину с архиерейских домовых вотчин, („Извест. Импер. Археолог. общ", 1861 г., т. III, вып. 3, стр. 221—222).

911. — Два указа Петра Великого, о постройке в городе Вологде военных судов („Вол. Губ. вед.," 1861 г., № 19).

912. — Челобитная царю Алексею Михайловичу торгового гостя Гавриила Фетнева, по делу о денежных расчетах его с иностранцем Андреем Виниусом, 1674 г. („Вол. Губ. вед," 1861 г., № 20).

913. — Челобитная царю Алексею Михайловичу Вологодского архиепископа Маркелла о пожаловании Вологодскому архиерейскому дому, вместо взятой в казну Никольской Владычной слободы, некоторых слобод и деревень в Тотемском уезде, 1651 года. (Волог. Губ. ведом., 1861 г., № 21).

914. — Порядная запись на построение деревянной Пятницкой церкви в гор. Вологде, 1700 года („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1861 г., т. III, вып. 4, стр. 280—284).

915. — Водосвятная чаша Вологодского Спасоприлуцкого монаст. („Извест. Импер. Археол. общ.," 1861 г., т. III, вып. 4, стр. 285—286).

916. — Крест, найденный в окрестностях гор. Устьсысольска. („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1861 г., т. III, вып. 4, стр. 300—301).

917. — Кормовая книга Вологодского Спасоприлуцкого монастыря 186. (1678) („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1861 г., т. III, вып. 4, стр. 301—327).

918. — Челобитная Вологодскому архиепископу Сильверсту крестьян Никольской Владычной слободы в г. Вологде об исходатайствовании им новой, вместо сгоревшей во время литовского разорения, царской жалованной грамоты, освобождающей их от разных городских и посадских повинностей, 1613 года. („Вол. Губ. вед." 1861 г. № 27).

919. — О том, что в Вологодском Софийском соборе некогда совершался обряд Страшного суда. („Извест. Импер. Археолог. общ., 1869 г., т. II, вып. 5—6 и Вол. Губ. вед." 1861 г., № 36)

920. **Суворов, Н. И.** Порядная запись на построение деревянной Пятницкой церкви в Вологде 1700 г. („Изв. Имп. Арх. общ. за 1861 г., том III, вып. IV, 280—284 стр.).

921. — Почести, коими встарину сопровождались путешествия архиереев. („Извест. Импер. Археолог. общ., 1861 г., т. III, вып. 6, стр. 468—470).

922. — Наказная грамота архиепископа Вологодского Симона о присылке лошадей для проезда из Москвы в Вологду, 1682 г. („Извест. Импер. Археолог. общ., 1861 г., т III, вып. 6, стр. 470—472).

923. — Тарели, употреблявшиеся в XVII столетии вместо мелких денег. („Извест. Импер. Археолог. общ," 1861 г., т. III, вып. 6, стр. 472—473).

924. — Вологодские акты 1613—1672 годов. („Летоп. занят. Археолог. Комис.," 1862 г., вып. II, стр. 61—68).

925. — Рукописание грехов. (О стенной живописи в Вологодск. Софийском соборе. („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1862 г., т. IV, вып. 1, стр 23—24).

926. — О коньках на крестьянских крышах в некоторых местностях Вологодской и Новгородской губерний (письмо к В. В. Стасову; с таблицей рисунков). („Извест. Импер. Археолог. общ.," 1862 г., т. IV, вып. 2, стр. 169—171).

927. — Дом начальника губернии в г. Вологде (посвящается П. И. С . . ву). („Волог. Губ. вед.," 1862 г., № 2).

928. — О высылке в Москву, по указу Петра 1-го, от епархиальных церквей четвертой части колокольной меди. (Извест. Импер. Археолог. общ.," 1862 г., т. IV, вып. 3, стр. 234—243).

929. — Челобитная вологжан архиепископу Маркеллу, 1653 г., сентября 26. („Архив. практич. свед. о России," 1862 г., кн. III, С-П.Б.)

930. — О внутреннем устройстве Вологодского Софийского собора в начале второй половины XVII столетия („Волог. Губ. вед." 1862 г., №№ 10 и 11).

931. — Опись сельской церкви Вологодской епархии в начале XVII столетия. (Извест. Импер. Археолог. общ. " 1862 г., т. IV, вып. 4, стр. 370—371).

932. — Заметки о мужско-женских монастырях в древней России. („Архив Практич Сведен. о России", 1862 г., кн. IV, стр. 38—42. С.П.Б.).

933. — Для истории военного дела в России. („Архив Практич. свед. о России", 1862 г., кн. IV, стр 47—49).

934. — Соборная гора в городе Вологде. („Волог. Губ. вед.", 1862 г., № 21 и 22).

935. — Опись Сямского Богородицкого мужского монастыря, составленная в 1614 году. („Извест Импер. Археолог общ.", 1862 г., кн. IV, вып. 6, стр. 548—589).

936. — О присоединении Двины, Ваги и Каргополя от новгородской к Вологодской епархии, при царе Иване Васильевиче Грозном и вторично—при царе Михаиле Федоровиче. („Волог. Губер. вед.", 1862 г., № 28).

937. **Суворов, Н. И.** О присоединении Двины, Ваги и Кargополя к Вологодской епархии, в 1571 и 1613 годах. („Олонецкие Губерн. Вед.," 1862 г., №№ 34 и 35).

938. — О разорении северного края Руси в 1613 году поляко-литовцами и русскими мятежниками. („Волог. Губ. вед.," 1862 г., № 29).

939. — Челобитная царю Алексею Михайловичу вологжанина, суеляного и кабацкого откупщика, с жалобою на кабацких целовальников и их притеснения и обиды, 1647 года. („Волог. Губ. вед.," 1862 г., № 30.

940. — Когда и кем строен нынешний иконостас в Вологодском Софийском соборе. („Вол. Губ. вед.," 1862 г., № 31).

941. — Челобитная царю Алексею Михайловичу вологжанина, кружечных дворов головы, с жалобой на Турундаевский кабак, подрывающий питейную торговлю в городе Вологде, 1671 года. („Вол. Губ. вед.," 1862 г., № 32).

942. — Новый гостинный двор в Вологде, в 1673 году. („Вол. Губ. вед.," 1862 г., № 33).

943. — Грамота царей Иоанна и Петра Вологодскому воеводе, князю Петру Григорьевичу Львову, о постройке в Вологде новой тюрьмы для пленных греков, волохов, турков и татар, 1694 года генваря 19 дня, и отписка по этому делу из Вологды 1695 г. („Волог. Губ. вед.," 1862 г., № 34).

944. — О деревянном проезжем мосте через р. Золотуху, против каменных городовых ворот в Вологде, в XVII столетии. („Вол. Губ. вед.," 1862 г., № 38).

945. — О вторичном присоединении Двины, Ваги и Кargополя от Новгородской к Вологодской епархии, в начале XVII столетия. („Вол. Губ. вед," 1862 г., № 42).

946. — Челобитная царю Михаилу Федоровичу от Спасоприлуцкого монастыря, о недозволении Троице-Сергиеву монастырю строить мельницу на реке Вологде, 1613 года. („Вол. Губ. вед," 1862 г., № 48).

947. — О нашествии поляко-литовцев на Сольвычегодск., в январе 1613 г. (Отпись из Сольвычегодска в Спасоприлуцкий монастырь). („Волог. Губ. вед.," 1862 г., № 49).

948. — О ценах на разные жизненные потребности в городе Вологде, в XVII и XVIII столетиях. („Памятн. книж. Вологодск. губ.," 1863 г., стр. 3—71).

949. — Описание Вологодского Кафедрального Софийского собора. Москва. 1863 г. (8° 191 стр.)

950. — Опись имущества Вологодского архиерейского дома в половине и в конце XVII столетия. („Извест. Импер. Археолог. Общ.," 1863 г., т. V, вып. 2, стр. 96—114 и 128).

951. — Несколько новых, любопытных сведений о третьем разорении Вологодского Спасоприлуцкого монастыря, в начале XVII столетия. („Волог. Губ. вед.," 1863 г., № 8)

952. — Три отписи трех иерархов: Иоасафа и Димитрия митрополитов ростовских, и Гавриила, архиепископа Вологодского. („Вол. Епарх. вед.," 1864 г., № 1, стр. 70—72.

953. **Суворов, Н. И.** Для истории епархий: Вологодской, Ростовск и бывшей Великоустюжской; („Вол. Губ. вед.," 1863 г., № 29).

954. — Устюг Великий в конце XVII столетия. („Памятн. кни Вологодск. губер.," 1864 г., стр. 1—46).

955. — Опись Павло-Обнорского монастыря Вологодской епархии, 1683 года. („Извест. Импер. Археолог. Общ.," за 1864 г. т. V, вып. 3 и 4).

956. — Каковы были встарину в монастырских вотчинах крестьянские оброки и сделья. (Вол. Губ. вед.," 1864 г., № 4).

957. — К истории раскола в Вологодской губернии. Челобитная Вологодскому архиепископу Гавриилу одного священника Вологодского уезда на некоторых своих прихожан-раскольников, 1691 года. (Вологод. Губерн. вед.," 1864 г., № 4).

958. — Спор Вологодских архиепископов: Маркелла и Симона с первыми двумя епископами Вятскими: Александром и Ионою, об Устьвымской десятине, с 1659 по 1676 г. („Вол. Губ. вед.," 1864 г., №№ 8, 9, 11 и 12).

959. — К истории Вятской иерархии. Опись из Вологды в Москву Вологодского архиепископа Симона к стрянчему по делам вологодской епархии Ивану Суровцеву с предписанием оспаривать челобитную Вятского епископа Ионы об Устьвымской десятине, 1676 года февраля 17 дня. („Вятския Губ. вед.," 1864 г., № 15).

960. — Время построения нынешней каменной Вознесенской церкви в городе Вологде. („Волог. Губ. вед.," 1864 г. № 23)

961. — Время построения каменной церкви Николая Чудотворца что на Валухе или на посаде Спасоприлуцкого монастыря. („Вол. Губ. ведом.," 1864 г. № 23).

962. — Царская грамота в Вологду о допросе и казни некоторых раскольников, писана 1686 г., декабря 3 дня. („Вол. Губ. ведом." 1864 г., № 31).

963. — О пожаре в гор. Сольвычегодске, бывшем сентября 21 числа 1656 года (современная челобитная). („Волог. Губерн. ведом.," 1864 г., № 32).

964. — Примечание и послесловие к ст. Митр. Евгений (Болховитинов): Краткое сведение об угодниках Божиих в пределах Вологодской губернии почивающих, прославленных церковью и местно чтимых. („Вол. Епарх. вед.," 1864 г. № 1, стр 9—23).

965. — Историческая заметка о Спасообыденной церкви в городе Вологде. (Вол. Епарх. вед," 1864 г., № 1, стр. 26—29).

966. — Историческая заметка о моровой язве в Вологде в 1655 году и о двух всеградских праздниках в ней 18 и 23 октября („Вол. Епарх. вед.," 1864 г., № 2, стр. 46—53).

967. — Воспоминание о высокопреосвященном епископе Иринее. („Вол. Епарх. вед.," 1864 г., № 2, стр. 53—56)

968. — Примечания и послесловия к ст. Митрополита Евгения (Болховитинова): Список монастырей прежде бывших и ныне существующих в Вологодской епархии. („Вол Епарх. вед." 1864 г., №№ 3—6 вкл.)

969. **Суворов, Н. И.** Роспись церквей и монастырей Пошехонского уезда, принадлежавших с 1658 по 1676 г. к Вологодской епархии. („Яросл. Епарх. вед.," 1864 г., № 47).

970. — Грамота патриарха Иоакима Вологодскому архиепископу Симону об отчислении от вологодской архиепископии к ростовской митрополии Пошехонской десятины, 1676 года. („Ярославск. Епарх. вед.," 1864 г., № 47).

971. — Отпись Ростовского митрополита Ионы к Вологодскому архиепископу Симону о присылке к нему росписи церквей и монастырей Пошехонск. уезда. („Яросл. Епарх. вед., 1864 г., № 47).

972. Несколько слов о тюрьмах прежнего и нынешнего времени. („Вол. Епарх. вед." 1864 г., № 5).

973. Исторические заметки: I—Печальные помники в Спасоприлуцком монастыре в XVII столетии, в 18 день декабря; подтверждение одного и показание несостоятельности другого исторического известия. II—Рождественское и Крещенское „многолетие". (Вол. Епарх. вед.," 1864 г., № 6, стр. 174—176).

974. — Новое церковно-историческое открытие (неизвестный составителям истории Российской иерархии Николаевский женский монастырь, бывший близь Спасоприлуцкого монастыря, в XVII столетии. („Вол. Епарх. вед," 1865 г., № 2, стр. 54—60).

975. — Исторические материалы и заметки. (I. Три челобитные в Спасоприлуцкий монастырь из Переславского Николаевского, что на болоте монастыря, основанного преподобным Димитрием Прилуцким, с просьбою о присылке и с уведомлением о получении соли. (Писаны в XVI столетии). II. Обычай, соблюдавшийся встарину в Спасоприлуцком монастыре, после монастырского праздника 11-го февраля. („Вол. Епарх вед.," 1865 г., № 3, стр. 98—103).

976. — Примечания к стат П. И. Савваитова „Об учреждении Вологодской епархии". („Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., №№ 5, 6 и 7).

977. — Несколько материалов для первоначальной истории Вологодской Семинарии в XVIII столетии, с 1730 по 1754 г. („Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., № 9 и 10).

978. — Владимирская Заоникиева пустынь. („Волог. Епарх. вед.", 1865 г., № 11 и 12).

979. — Крестный ход 3-го июня из Вологды в Спасоприлуцкий монастырь и чудотворный образ преподобного Димитрия Прилуцкого. („Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., № 11).

980. — Сведение о состоянии Вологодской Семинарии в 1781 г.— пятидесятом от ее основания.(„Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., № 14).

981. — Несколько статистических и топографических сведений о Вологодской епархии от начала XVII столетия до настоящего времени. („Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., № 15, 16, 18 и 21).

982. — Чин пещного действия (из книги „Описание Вологодского Кафедрального собора", того же автора). („Волог. Епарх. ведом.", 1865 г., № 24).

983. **Суворов, Н. И.** О движении народонаселения в Вологодской губернии (и епархии), с 1788 по 1862 год. („Памятн. книж. Вологодск. губер.," 1866 г., стр. 70—71) и („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., № 12).

984. — Исторические сведения об иерархах древне-Пермской и Вологодской епархии. („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., №№ 1, 6, 7, 9, 10, 13, 16, 17 и 24).

985. — Описание Павло-Обнорского монастыря Вологодской епархии (Грязовецкого уезда). („Волог. Епарх. вед.", 1866 г., № 3—7 включ.) Отдельно: Вологда. 1866 г.

986. — О соборной горе в городе Вологде (с поправками и дополнен.) („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., № 15 и 16).

987. — Выкадка („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., № 16).

988. — Рукописание грехов (Археолог. замет.) („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., № 16).

989. — Нечто к истории белого русского духовенства в прежнее время. („Волог. Епарх. ведом.", 1866 г., № 17.)

990. Воздвиженский мужской монастырь, бывший в Вологе (,,Волог Епарх. ведом.", 1866 г., № 18).

991. — Владимирская Заоникиева пустынь. Вологда. 1867 г. (8°,42 стран.).

992. — Исторические сведения об иерархах древне-Пермской и Вологодской епархии. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., №№ 1, 3, 4, 5, 6 и 15).

993. — Дополнение к истории Спасской Ульяновской пустыни (Устьсысольского уезда). („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 3).

994. — Нечто для биографии патриарха Никона. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 4)

995. — К истории гор. Вологды. О пребывании в Вологде царственных особ и других замечательных лиц исторических. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 9, 10, 11, 13, 17 и 19).

996. — Дополнение к жизнеописанию преосвященного Амвросия Юшкевича бывшего епископа Вологодского („Волог Епарх ведом.", 1867 г., № 9).

997. — Введение выборного начала в духовенстве Вологодск епархии. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 13).

998. — Примечания к статье „Митроп. Евгений (Болховитинов). О древностях зырянских". („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 16).

999. — О начале введения новых уставов духовных семинарий и училищ в духовно учебных заведениях Вологодской епархии („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 16).

1000. — О свидетельствовании мощей преподобного Галактиона, Вологодского чудотворца. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 18).

1001. — Дополнение к статье „Нечто для биографии патриарха Никона". („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 19).

1002. — Черта к биографии преосвященного Варлаама, архиепископа Вологодского и Великопермского. („Волог. Епарх. ведом.", 1867 г., № 19).

1003. **Суворов, Н. И.** О скуфьях священнических и диаконских в древней России. („Волог. Епарх ведом.“, 1867 г., № 19).

1004 Церковь св. Николая чудотворца что на извести, в городе Вологде. („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 20).

1005. — Еще черта к биографии преосвященного Варлаама, архиепископа Вологодского и Великопермского. (Окружное распоряжение архиепископа по Вологодской епархии о том, чтобы сельские священники не ходили в церковь в поршнях). („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 20).

1006. — Выдержки из отписок к Вологодскому архиепископу Симону из Москвы, 1671 года („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 20).

1007. — Как встречали боярина Артамона Сергеевича Матвеева в Вологде и других местах, при возвращении его из невинного заточения из гор. Мезени в гор. Луху, 1682 г. („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 20).

1009. — Выборное начало в духовенстве Вологодской епархии, в XVII столетии. („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 21).

1010. — Памяти преосвященного Евгения, бывшего (1808—1813 г.) епископа Вологодского, впоследствии митрополита Киевского (к столетнему юбилею его рождения, 18 декабря 1767). („Волог. Епарх. ведом.“, 1867 г., № 22).

1011. — Церковь Вознесения Господня в гор. Вологде. („Волог. Епарх. вед.,“ 1867 г., № 23).

1012. — Несколько слов о праздновании в гор Вологде столетнего юбилея высокопреосвященнейшаго митрополита Евгения, 18 декабря 1867 года. („Волог. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 1).

1013. — Полезный для всех вообще, в особенности для юношей, урок, высказанный графом Минихом—сыном, во время заточения его в Вологде. („Волог. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 1).

1014. — Образцы старинного епистолярного слога (Дополнение к статье Иркутских Епарх. вед.). („Волог. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 1).

1015. — К истории гор. Вологды. О пребывании в Вологде царственных особ и других замечательных лиц исторических (начало см. в 1867 г.) („Волог. Епарх. вед.,“ 1868 г., №№ 2—5).

1016. — О зависимости некоторых церквей нынешнего Яренского уезда от Ростовской епархии в XVI и XVII столет. (Дополн. к ст. „Об учреждении Вологодской епархии“). („Волог. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 4).

1017. — Преподобный Герасим, вологодский чудотворец, и Троицкий Кайсаровский основанный им монастырь, ныне приходская церковь в г. Вологде. („Вол. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 5).

1018. — Исторические сведения об иерархах древне-Пермской и Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.,“ 1868 г., №№ 6, 8, 10, 11 и 13).

1019. — Церковь Воскресения Христова на Лепиной площадке в Вологде. („Вол. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 7).

1020. Тропцко-Крестовоздвиженская мужская пустыня, бывшая в нынешнем Яренском уезде Вологодской епархии, на Удоре (Новое церковно-историч. открытие). (Вол. Епарх. вед.,“ 1868 г., № 7).

1021. **Суворов, Н. И.** Некролог: Архимандрит Дионисий, умер 31 марта 1868 г. („Вол. Епарх. вед.," 1868 г., № 8).

1022. — Возвращение русского посольства из Венеции в Москву через Вологду, 1658 года. ((Вол. Епарх. вед.," 1868 г., № 8).

1023. — Трехсотлетие Вологодского кафедрального Софийского собора. („Волог. Епарх. вед.," 1868 г., № 14).

1024. — Крестный ход в Арсениево-Комельский монастырь Грязов. уезда. („Волог. Епарх. вед.," 1868 г., № 19).

1025. — Где находилась Удора. („Волог. Епарх. вед.," 1868 г., № 22). К истории Вологодской градской Воскресенской — что на Ленивой площади церкви. („Вол. Епарх. вед.," 1868 г., № 23).

1026. — Пять рукописей библиотеки Вологодской Семинарии. („Волог. Епарх. вед.," 1869 г., № 2).

1027. — Челобитная Вологодскому архиепископу Гавриилу одного причетника Вологодской епархии о дозволении ему, перед принятием священного сана, быть у исповеди, с любопытною подписью на челобитной духовника. („Волог. Епарх. вед," 1869 г. № 4).

1028. — Об иерархах бывшей Велико-Устюжской епархии. („Вол. Епарх. вед.," 1869 г., № 13 и 14—15).

1029. — Нечто к истории раскола в Вологодской епархии („Вол. Епарх. вед.," 1869 г., № 14—15).

1030. — Вологодский архиерейский дом. („Волог. Епарх. вед.," 1869 г., № 16, 17 и 18).

1031. — Материалы для истории Вологодской семинарии. Краткие биографические сведения о начальниках и наставниках семинарии со времени ее преобразования в 1814 году до настоящего времени. („Вол. Епарх. вед.," 1869 г., №№ 20—23).

1032. — Описание Арсениево-Комельского монастыря, Вологодской епархии, с присовокуплением сведений о двух основанных преподобным Арсением, ныне упраздненных пустынях: Арсениево-Маслянской и Александро-Коровиной. („Волог. Епарх. ведом.," 1870 г., № 2 и 3; № 23 и 24—1869).

1033. — Материалы для истории Вологодской семинарии. („Вол. Епарх. вед.," 1870 г. № 2—5 включ.)

1034. — Несколько старинных архивных документов. („Волог. Епарх. вед.," 1870 г. № 7).

1035. — Освящение перестроенной колокольни при Вологодском кафедральном соборе. („Вол. Епарх. вед., 1870 г., № 20. „Губ. вед.", № 44).

1036 — Описание Спасокаменного на Кубенском озере монастыря, ныне Спасопреображенская Белавинская пустынь. (Вол. Епарх. вед., 1871 г., № 1—10. Отдельно. Вологда 1871 стр. 8).

1037. — Замечательный случай в гор. Вологде, в конце декабря 1659 г. („Вол. Епарх. вед.," 1871 г., № 24).

1038. — Церковь Покрова Богородицы в Козлене гор. Вологды. („Вол. Епарх. вед.," 1872 г., № 1).

1039. — Новые боевые часы на колокольне Вологодского кафедрального собора („Вол. Епарх. вед.," 1872 г., № 1).

1040. **Суворов, Н. И.** Несколько материалов для истории Вологодского Горнего Успенского женского монастыря. („Вол. Епарх. вед.," 1872 г., № 2, 3, 6 и 8).

1041. — Новооткрытые исторические документы („Вол. Епарх. вед." 1872 г., № 5 и 4).

1042. — Еще подтверждение того, что Николаевская сеноплощадская гор. Вологды церковь писалась в первой половине XVII столетия „Спасскою на старой площади". („Вол. Епарх. вед," 1872 г., № 9).

1043. — Воспоминование о пребывании Петра 1-го в Вологде. („Вол. Епарх. вед," 1872 г., № 12).

1044. — Несколько статистических и топографических сведений о бывшей Велико-Устюжской епархии. („Вол. Епарх. вед.," 1872 г., № 16 и 18).

1045. — Церковь св. Иоанна Предтечи в Рощенье гор. Вологды („Вол. Епарх. вед.," 1872 г., № 20).

1046. — Церковь Пресвятые Богородицы Владимирская, в Вологде („Вол. Епарх. вед., 1872 г. № 24)

1047. — Обновление и торжество освящения кафедрального соборного храма Воскресения Христова в гор. Вологде („Вол. Епарх. вед., 1873 г., № 1).

1048. — Церковь Пресвятые Богородицы Владимирская в Вологде. („Вол. Епарх. вед.," 1873 г., №№ 1—5)

1049. — Почему одна местность в г. Вологде называется Владычною Слободою (Вол Епарх. вед.," 1873 г., № 7).

1050. — Вологодский летописец. (Вол. Епарх. вед.," 1873 г., № 7).

1051. — К истории Вологодской иерархии. Биографические сведения о преосвященном Палладии, епископе Вологодском и Велико-Устюжском. („Вол. Епарх. вед.," 1873 г., № 14).

1052. — Устюжский летописец. (Вол. Епарх. вед," 1873 г., № 18—24). Спасопреображенская во Фрязинове церковь гор. Вологды. („Волог. Епарх. вед," 1873 г., №№ 20 и 21).

1053. — Устюжский летописец. („Волог. Епарх. вед.," 1874 г., № 2—5).

1054. — Заметка о пребывании в Вологде Имп. Екатерины 1-й, 1724 г., („Волог. Епарх. вед.," 1874 г., № 7).

1055. — К истории Вологодского края в XVII столетии. О ссылке в гор. Яренск и о пребывании в нем князей Голицыных, 1690—1691 годах. („Волог. Епарх. вед," 1874 г., № 11).

1056. — Заметка о времени первого празднования в Вологде рождения Петра Великого („Волог. Епарх. вед.," 1874 г., № 11).

1057. — Несколько новых сведений для истории Спасоприлуцкого монастыря („Волог. Епарх. вед.," 1874 г., № 13).

1058. — Еще несколько сведений для истории Спасоприлуцкого монастыря. („Вол. Епарх. вед.," 1874 г., № 16).

1059. — Путеводитель по Вологде, с указанием на ее церковные древности и святыни и др. достопримечательности. (Волог. Епарх. вед.," 1874 г., № 18. Отдельно: Вологда. 1874 года).

1060. **Суворов, Н. И.** Владимирская Заоникиева пустынь, вологодской епархии. Вологда. 1875 г. (2-ое издан.) 8° стр. 50.

1061. — Лопотов монастырь, Вологодской епархии (Кадник уезд.) („Вол. Епарх. вед.," 1875 г. № 18—20. Отдельно, Вологда. 1875 (8°).

1062 — Глушицкий Сосновецкий Дионисиев монастырь. („Вол. Епарх. вед.," за 1876 год, №№ 16—23).

1063. — Письмо к вологодскому архиепископу Гавриилу дьяка Никиты Моисеевича Зотова, писаное в 1704 г. 18 июня, из лагеря под Нарвою. („Вол. Епарх ведд.," 1876 г. № 11.

1064. — Один из древних благочестивых обычаев в гор. Вологде (дополнение к истории Покровской Козленской церкви). („Вол. Епарх. вед.," 1876 г., № 24).

1065. — Новый иконостас в Иосафовском приделе храма Вологодского Святодухова монастыря и освящение сего храма 29 декабря 1876 года. („Вол. Епарх. вед.," 1877 г., № 2).

1066. — Пятидесятилетний юбилей настоятеля Вологодской градской Димитриевоналолцкой церкви протоиерея Всеволода Андреевича Писарева. („Вол. Епарх.. вед.," 1877 г., № 4. Отдельно: Вологда. 1877).

1067. — Сольвычегодский Введенский монастырь и приписанный к нему Николаевский Коряжемский. („Вол. Епарх. вед.," 1878 г. № 11).

1068. — Воспоминание о Маркушевском Николаевском монастыре, бывшем в Тотемском уезде, Вологодской епархии, с краткими сведениями о трех, бывших приписными к нему пустынях: Дружининой, Печенгской и Бабозерской. („Волог. Епарх. вед.," 1878 г., № 12).

1069. — Заметка о „Списке архпереев", рассылаемых при настоящем нумере Епархиальных Ведомостей. („Вологод. Епарх. вед.," 1878 г., № 15).

1070. — Материалы для истории Вятской епархии. (Девять документов о споре вологодских и вятских епископов в XVII веке об устьвымской десятине. („Вятския Епарх. вед.," 1878 г., № 17 и 18).

1071. — Сказание о каменном кресте при храме свят. пророка Божия Илии, на Обноре реке, в пределах Вологодских. („Волог. Епарх. вед," 1879 г., № 13).

1072. — Церковь свят. Николая Чудотворца на Глинках, в Вологде. („Вол. Епарх. вед.," 1879 г., № 13).

1073. — К истории гор. Вологды. Заметки из писцовой книги 1627 года о церквах Петропавловской, Покровско-Козленской и о Духове монастыре. („Волог. Епарх. вед.," 1878 г., № 15).

1074. — Описание Спасообыденной Всеградской в Вологде церкви. („Вол. Епарх. вед.," 1879 г., № 16 и 17).

1075. Иван Адрианович Морошкин, некролог. (Вол. Епарх. вед," 1879 г., № 22).

1076. — Церков св. Илии пророка, в городе Вологде. („Волог. Епарх. вед.," 1880 г., № 14 и 15).

1077. — Симский Богородице-Рождественский монастырь, Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.," 1880 г., № 23 и 24. 1881 г., № 1). и В. 1881 г.

1078. **Суворов, Н. И.** О раззорении Вологодского кафедрального собора Софийского поляко-литовцами, в сентябре 1613 г. („Вол. Епарх. ведом.," 1881 г., № 21).

1079. — Семинарский праздник по случаю сорокадвухлетия службы преподавателя Вологодской семинарии А. Н. Хергозерского. („Вол. Епарх. вед.," 1882 г. № 2).

1080. — К истории Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.," № 5). Поднятие нового креста на большую главу кафедрального Софийского собора в Вологде. („Вол. Епарх. вед.," 1882 г., № 9).

1081 — Протоиерей Арсений Михайлович Попов (некролог). („Вол. Епарх. вед.," 1882 г., № 20).

1082. — Воспоминание о протоиерее М. В. Савинове. („Волог. Епарх. вед.," 1882 г., № 22).

1083. — Неудачный опыт колокололитейного искусства в Вологде за 200 лет до настоящего времени. („Вол. Епарх. вед.," 1882 г., № 20).

1084. — Богоявленский собор в Тотьме. („Вол. Епарх. ведом.," за 1883 г., №№ 15—18).

1085. — Корнилиево-Комельский монастырь Вологодской епархии („Вол. Епарх. вед.," 1883 г., № 1—6, 8—10).

1086. — Е. Л Прозоровский. Некролог (Умер 14 апреля 1883 г.) („Вол. Епарх. вед.," 1883 г., № 9).

1087. — Деятельность городов нынешней Вологодской губернии в Смутное время, 1608—1612 годах. („Волог. Епарх. ведом.," 1883 г., №№ 51 и 52. 1884 г., № 1, 2 и 3).

1088. — Описание Вологодского Спасоприлуцкого монастыря. („Вол. Епарх. вед.," 1884 г., №№ 5—10 и 12. Отд. Вологда. 1884 г.)

1089. — О том, что в Вологодском кафедральном соборе некогда совершался обряд страшного суда. („Вол. Епарх. вед.," 1884 г., № 7—8).

1090. — Церковь Димитрия Прилуцкого, что на наволоке. Вологда. 1884 г.

1091. — Описание Вологодского Спасокаменного Духова монастыря. (Исправлен. и дополнен.). („Вол. Епарх. вед.," 1885 г., № 1—6).

1092. — Раззорение Вологодского края в 1612 и 1613 годах. („Вол. Епарх. вед.," 1885 г., № 10 и 11 и „Вол. Сборник.," том. V, стр. 75—99).

1093. — Описание Вологодского Горнего Успенского женского мон. („Вол. Епарх. вед.," 1885 г., № 10. Отд. Вологда. 1885, (8° стр. 27).

1094. — К истории Вологодской семинарии. (Где первоначально предполагалось помещение Семинарии). („Вол. Епарх. вед.," 1885 г. № 11).

1095. — Какими путями была препровождаема из Вятки в Москву Великорецкая чудотворная икона св. Николая при царе Иване Васильевиче Грозном. („Вол и „Вятск. Епарх. вед.," 1886 г. №№ 8—9; 15).

1096. — Заметка о древне-еврейской монете, хранящейся в Димитриевской Наволоцкой церкви гор. Вологды. („Вол. Епарх. ведом.," 1886 г., № 8—9).

1097. — Краткий отчет о деятельности Вологодского Епархиального училищного Совета за первые два года его существования (1884—1886 г.). (Вол. Епарх. вед.," 1886 г., № 20).

1098. **Суворов, Н. И.** Дела давно минувших дней („Вол. Епарх вед.“ 1886 № 23). Пятидесятилетний юбилей священника Илинской Будринской церкви, Устюжского уезда, Иоанна Варфоломеевича Дроздова. („Вол. Епарх. вед.“ 1886 г., № 23).

1099. — Встреча и приветствие преосвященному Иоанну, епископу Велико-Устюжскому и Тотемскому, в день прибытия и вступления его на паству, 22 окт. 1767 г. („Вол. Епарх. вед.,“ 1886 г., № 24)

1100. — Церковь св. равноапостольных царей Константина и Е. в Вологде. („Вол. Епарх. вед.,“ 1887 г., № 8).

1101. — О посещениях Вологды царем Иваном Васильевичем Грозным. („Вол. Губ. вед.,“ 1888 г., № 24) и „Вол. Епарх. вед.“, № 1888, № 24.

1102. — Несколько сведений о бывшей Великоустюжской семинарии и о современных ей духовных училищах в городах: Лальске, Сольвычегодске, Тотьме и Яренске. („Волог. Епарх. ведом.,“ 1887 г., № 16—20, 22).

1103. — Знамено-Филипповский Яиковский монастырь. („Волог. Епарх. вед.,“ 1888 г., № 3).

1104. — О церковных „трапезниках“ или сторожах на Руси в старые годы. („Вол Епарх. вед.,“ 1888 г., № 4—5).

1105. — Соозерская Троицкая пустынь Вологодской епархии, ныне приходская церковь. („Волог. Епарх. вед.,“ 1888 г, № 7).

1106. — Историческая справка об упразднении бывшей Великоустюжской епархии и присоединении ее к Вологодской („Волог. Епарх. вед.,“ 1888 г., № 7).

1107. — Царская жалованная грамота Устьтолмемской Благовещенской церкви, Устюжского уезда, (ныне Тотемского), Вологодской епархия, попу Авдею с братиею, на церковную пожню и на починок Карповский с угодьями, дана 10 октября 1623 года. („Волог Епарх. вед.,“ 1888 г., № 8).

1108 — Дополнение к статье: „Несколько сведений о бывшей Велико-Устюжской семинарии.“ („Вол. Епарх. вед.,“ 1889 г., № 10 и 11).

1109. — Тысячепудовый колокол В.-Устюжского Успенского собора. („Вол. Епарх. вед.,“ 1888 г., № 16).

1110. — Из прошлого Вологодской епархии. (Вол. Епарх. вед.,“ 1889 г. №№ 17, 19—21).

1111. — Возобновление глав и крестов на Вологодском Софийском соборе. (Вол. Епарх. вед.,“ 1888 г, № 19).

1112. — К биографии преосвященного Евгения Болховитинова, бывшего епископа Вологодского, впоследствии митрополита Киевского. („Вол. Епарх. вед.,“ 1889 г., № 1—3).

1113. — Из прошлого Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.,“ 1889 г., № 8)

1114. — Вологодской колокол на Тульской колокольне. („Вол. Епарх. вед.,“ 1889 № 10).

1115. — Из прошлого Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.,“ 1889 г., № 16).

1116. **Суворов, Н. И.** Из воспоминаний о высокопреосвященном митрополите Московском Филарете. I. Случай при начале издания Вологодских Епархиальных Ведомостей, вызвавший письменное замечание Московского митрополита Филарета. („Вол. Епарх. вед.," 1889 г., № 18).

1117. — Двадцатипятилетие Вологодских Епархиальн. ведомостей. („Вол. Епарх. вед.," 1889 г., № 19).

1118. — Из прошлого Вологодской семинарии. („Волог. Епарх. вед.," 1889 г. № 22).

1119. — Крупные ошибки. („Вол. Епарх. вед.," 1889 г., № 23).

1120. Некролог. Священник Николай Николаевич Владимиров. („Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 3).

1121. — Замечательная икона Господа Вседержителя в Царе-Константиновской церкви гор. Вологды (Современный памятник эпохи моровой язвы в Вологде 1654 года). („Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 7—8. „Губерн. вед.," 1890 г., № 18).

1122. — Три археологические находки. („Волог. Епарх. 1890 г., № 13).

1123. — К истории гор. Вологды. Четыре богадельни духовного ведомства, бывшие некогда в городе Вологде. („Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 16 „Губ. вед.," № 37).

1124. — Из прошлого Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 19).

1125. — Описание иконы „Что ти принесем, Христе," находящейся в Царе-Константиновской церкви гор. Вологды. (Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 24).

1126. — К вопросу о священнических скуфьях в старые годы. („Вол. Епарх. вед.," 1890 г., № 24).

1127. — Сольвычегодский Благовещенский собор. („Вол. Епарх вед.," 1891 г., № 11—14).

1128. — О награждении набедренником в прежнее время. („Вол. Епарх вед.," 1892 г., № 5).

1129. — К истории Николаевской у Золотых Крестов церкви гор. Вологды). Когда и по какому случаю устроен был в этой церкви престол во имя Сретения Господня, переосвященный в 1885 году во имя Всех святых). („Вол. Епарх. вед., 1892 г., № 10).

1130. — Описание Спасокаменного на Кубенском озере монастыря. Вологда 1893 г. Издание 2-е.

1131. — Замечательная деревянная церковь, бывшая в Сольвычегодском уезде, в XVII и XVIII столетиях („Волог. Епарх ведом.," 1893 г, № 7—8).

1132. — К характеристике одного из именитых людей Строгановых. („Вол. Епарх. вед., 1893 г., № 16).

1133. — К истории Спасоприлуцкого монастыря. Указ святейшего Синода о лишении Спасоприлуцкого архимандрита Гавриила архимандритства, священства и монашества, 1737 года. („Вол. Епарх. вед.," 1894 года, № 12).

1134. — Обозрение событий, относящихся к истории и Вологодской губернии („Вол. Епарх. вед.," 1894 г., № 24).

1135. **Суворов, Н. И.** О ценах на разные жизненные потребности в гор. Вологде, XVII и XVIII столетий. („Вол. Епарх. вед." 1894 г., № 24)

1136. — Из летописи Вологодского архиерейского дома: о ставленических сапогах. („Вол. Епарх. ведом.," 1894 г., № 24).

1137. — Обозрение событий, относящихся к истории губернии. („Волог. Епарх. вед.," 1895 г., №№ 1—5, 7, 8, 9, 11, 12, 16, 19 и 20).

1138. — Архивная находка в Вологде. („Волог. Епарх. ведом.," 1895 г., № 11).

1139. — Челобитная царю Алексею Михайловичу Спасоприлуцкого монастыря архимандрита Ионы о том, чтобы Спасоприлуцкий монастырь, подобно некоторым другим монастырям, освобожден был от денежного платежа в Пушкарский приказ за взятые из него в монастырь пушечные снаряды, 1669 года. („Волог. Епарх. вед.," 1895 г., № 12).

1140. — Из старинного быта г. Вологды. („Вол. Епарх. вед.," 1895 г., № 16).

1141. — К истории Вологодского Спасоприлуцкого монастыря. („Вол. Епарх. вед.," 1895 г., № 19).

1142. — Черты быта и нравов русского духовенства в XVII веке. („Вол. Епарх. вед.," 1896 г., № 1).

1143. — Деревни: Кадниково и Бряпцево в Вологодской губернии, в Кадниковском уезде. Челобитная царю Петру 1-му о решении между упомянутыми деревнями спора о том, которой из них быть почтовою станциею, 1702 г., („Вол. Епарх. вед.," 1896 г., № 2).

1144. — К истории церквей Вологодской епархии. (I. Челобитная о построении Богородской церкви, Устьсысольского уезда. II. К истории Вологодской Казанской церкви, челобитная 1679 г.). („Вол. Епарх. вед.", 1896 г., № 3).

1145. — Из быта духовенства XVII столетия. (Праздничные цаконы, челобитная конца XVII столетия). („Волог. Епарх. ведом.," 1896 г., № 4).

1146. — О преподобном Филиппе Ирапском, Новгородском чудотворце, и о церковном его чествовании. („Волог. Епарх. вед.," 1896 г., № 18)

1147. — Существовавшие прежде источники содержания духовенства. (I. Челобитная о дележе „выкадки", 1695 года; II. Челобитная о дележе одежд после покойников, 1696 года). („Волог. Епарх. вед.," 1896 г., № 20).

1148. — Николаевский Коряжемский монастырь, Сольвычегодского уезда. В. 1901 г.

1149. **Столетний юбилей** Вологодской гимназии 1786—1886. Вологда. 1886 г. (Первоначально: „Волог. Епарх. вед.," за 1886 г., № 39).

1150. **Скулябинский дом** призрения бедных граждан в гор. Вологде. („Вол. Губ. вед.," за 1848 г., № 13).

1151. **Султанов, Н. В.** Изразцы в древне-русском искусстве. П. 1885.

1152. **Его-же.** Остатки Якутского острога и некоторые другие памятники древнего зодчества Сибири. („Известия Археологической комиссии" за 1907 г., выпуск 24).

1153. **Его-же.** Русские шатровые церкви и их отношение к Грузино-Армянским пирамидальным покрытиям.

1154. **Суслов, В.** Путевые Севере России Норвегии. С. П. Б. 1888 г.

1155. **Тиандер.** Поездки норманнов в Биармию. („Известия отделения Академии наук").

1156. **Титов, А. А.** Летопись Велико-Устюжская. Издание А. К. Транзанникова. М. 1889. (8° VIII+XII+III+169 стр., 300 экз.).

1157. **Его-же.** Летопись Двинская. Издание Фокина. М. 1889. 8°, X—XXIII+182 стр.—XXII, 560 экз.).

1158. **Титов, Н. П.** Путевые очерки от Вологды до Новозерского монастыря. („Вол. Губ. вед.," за 1848 г., №№ 21, 32).

1159. **Его-же.** О старинном расположении домов в северных краях России в сравнении с нынешним. („Маяк" за 1892 г., том V, № 9).

1160. **Тихонравов, Н. С.** Синодики и родительский летописец Строгановых. („Чтения общ. истории и древностей Российских" за 1884 г.). М 1884 г.

1161. **Тищенко.** Торговый путь на Север.

1162. **Его-же.** К истории Коли и Печенги. („Журнал Мин. Нар. Просв." за 1913 г., кн. VII).

1163. **Ткачество** в Вологодской губернии. („Труды вольно-экономического общества" за 1861 г., т. III).

1164. **Товиев, Ал.** Васильевская Кубеницкая церковь Кадниковского уезда, Вологодской губ. („Вол. Епарх. вед.," за 1915 г., №№ 21, 24).

1165. **Толстой, Д. А.** О ссылке графа Эрнеста Миниха в Вологду. („Русская старина" за 1887 г., февраль).

1166. **Токмаков, И.** Историко-статистический и археологический очерк города Великого-Устюга с уездом в связи с историческим сказанием об Иоанне Блаженном Христа ради юродивом Велико-Устюжском чудотворце, с приложением свидетельств о благодатных знамениях, явленных им страдающему человечеству и службы Иоанну Блаженному. М. 1894 г. (8°, 58 стр., 600 экз.).

1167. **Его-же.** Сборник материалов для исторического и церковно-археологического описания Вологодской губернии (по документам и рукописям Московского главного Архива мин. иностр. дел и его библиотеки. („Вол. Губ. вед.". Отдельно. В. 1890.

1168. **Его-же.** Топографические и статистические сведения о бывшей Устюжской епархии. (Вол. Епарх. вед.," за 1872 г., №№ 16 и 18).

1169. **Его-же.** Топографические известия о г. Вологде и Вологодском уезде. („Вол. Епарх. вед.," за 1873 год, №№ 13—15).

1170. **Трапезников, В. Н.** Вологодское общество изучения Северного края и его музей, как очаг родиноведения. Издание Вол. общ. изучения Северного края. В 1915 г.

1171. **Его-же.** Первобытное население Северного края. Издание Вол. общ. изуч. Сев. края. В. 1916 г.

1172. **Три челобитные** справщика Саввы Романова и монахов Соловецкого монастыря. С. П. Б. 1862.

1173. **Указатель** находящихся в Академии Художеств произведений по алфавиту имеющихся художников. С.П.Б. 1842.

1174. **Указатель** собрания картин и редких произведений художества, принадлежащим господам Императорского дома и частным лицам. Выставка 1861 года в С.П.Б

1175. **Указатель** статей журнала Мин. Нар. Просв с 1867по 1910 год.

1176. **Ульянов, Н. А.** Указатель журнальной литературы. Выпуск I. 1905—1910; выпуск II. 1895—1905; выпуск III. 1880—1895.

1177. **Усердная жертва**. Богу и Государю, или описание эмблемат и надписей при иллюминациях, которыми светлые Воскресения Христовы и высокоторжественные дни от 1791 до 1801 года праздновал в городе Вельске, а ныне выдал с рисунками нещастный швед Петр Соль С.П.Б. 1801.

1178. **Устюжская** черневая на серебре работа („Волог. Губ. ведом.," за 1839 год, № 17).

1179. **Устюжское изваяние** св. Георгия Московского Большого Успенского собора. („Труды Имп. Арх общ." XXV). Акад. Я. Смирнова

1180. „**Устюжская летопись**" Льва Яковлевича Вологдина. Издание А. А Титова. М. 1889. (Летопись составлена в 1765 году. Список с нее, написанный уставом, хранится в библиотеке Устюжской Варламовской, что в Городище церкви).

1181. „**Устюжский Летописец**". („Волог. Епарх. вед." за 1874 г., №№ 2—5).

1182. **Фаворский**. Грозный в Вологде. (Из прибавлений к „Журналу Мин. Нар. Просв." за 1895 г., кн. 2).

1183. **Фантом (Г П. Северцов)**. По старинному пути и северным гнездам. Путевые заметки по северу, встречи, итоги и впечатления. С.П.Б.

1184. **Федюшин курган** и другие Сольвычегодского уезда (Протокол № 7 предварительной комиссии VII археолог. с'езда в Ярославле в 1887 г.).

1185. **Федоров, Ф. А.** Картины русского севера. Великий Устюг. („Русский иллюстрированный альманах" 1858 г.).

1186. **Флеров**. О древностях вологодских и зырянских. („Северный вестник" за 1804 г., № 11; „Лицей" за 1806 г., часть IV, стр. 116).

1187. **Фриз, Яков**. Известия служащие к топографическому описанию Вологодской губернии, сообщенные в Императорскую Академию наук бывшим оные корреспондентом („Технологический журнал" за 1806 год, том III, часть I, стр. 3—34).

1188 **Фортунатов, Ф. Н.** О старинных русских костюмах в Грязовецком и Сольвычегодских уездах Вологодской губернии. („Труды I археологического с'езда в Москве", том I, стр. 194—196).

1189. **Его-же**. Географический и статистический очерк Вологодск губернии. („Волог. Губ. вед.,").

1190. **Хронологический список** наместников и воевод в Устюжской провинции. („Волог. Губ. вед.," за 1843 г. № 19).

1191. „**Художественные сокровища России**" за 1902 г. (О Шубине).

1192. **Церковь** св. Илии Пророка („Вол. Епарх. вед." за 1887 г., № 15).

1193. **Церковь** села Воскресенского на Обноре, где прежде был Воскресенский мужской монастырь. Ярославль. 1861.

1194. **Церковь** Димитрия Прилуцкого, что на Наволоке. (Волог. Епарх. вед.," за 1884 г., № 17).

1195. **Церковь** Иоанна Предтечи в Дюдиковой пустыни в Волог. („Вол. Епарх. вед.," за 1866 год, № 19).

1196. **Церн, П. И.** Описание о начале Успенской Семигородней пустыни и нынешнем положении ее. М. 1823.

1197. **Части** жилых деревянных домов. („Памятники древне-русского искусства" под редакцией В. Суслова. Издание Имп. Академии Художеств. Выпуск VII, № 15).

1198. **Чевский, Р.** Сведения об упраздненном Спасопуромском стыре („Волог. Губ. вед.," за 1848 г., № 19)

1199. **Чекалевский, П.** Разсуждение о свободных художествах С.П.Б. 1792. (О Шубине).

1200. **Черемухин, Н. М.** Указатель первых книг по истории искусств П. 1918.

1201. **Черневая работа** в Устюге. („Вол. Губ. вед.," за 1846 год, № 18).

1202. **Черявский, Н.** Нашествие новгородцев на Устюг в 1398 г. („Волог. Губ. вед.," за 1845 г., № 24).

1203. **Черняев, П. М.** Кичменский город („Волог. Губ. вед.," за 1848 г., № 36).

1204. **Чириков М. О.** Храмовая икона Владимирской церкви г. Вологды и ее реставрация. С приложением 5 фототипий. Издание иконописцев М. и Г. Чириковых. М. 1908.

1205 **Его-же.** О реставрации древней иконы „Спас Ярое Око" из Воскресенской Расловской церкви Грязовецкого уезда, Вологодской губернии. С приложением четырех фототипий. М. 1905.

1206. **Чисниха** (Местность в г. Вологде). Археографическая заметка („Волог. Губ. вед.," за 1844 г., № 53)

1207. **Шабунин Н. А.** „Северный край и его жизнь" С.П.Б. 1908 г.

1208. **Шевцов, М.** Очерки по истории Вологодского края. Вологда. 1911

1209. **Шевырев** Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь в 1847 г. (25 рисунков). М. 1850.

1210. **Шебухов и И. Суворов.** Олюшинская Николаевская церковь Вельского уезда, Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.," за 1896 г., №№ 9, 18, 23).

1211 **Шелягин, И. и Н. Ильинский.** От Вологды до Устьсысольска. Путевые заметки. Издание Вол. общ. Изуч. Сев. края. В. 1911 г.

1212. **Шестаков П.** Чтение древне-зырянской надписи, единственного сохранившегося до сего времени памятника времени св. Стефана Великопермского („Вол. Епарх. вед.," за 1871 г., № 15).

1213. **Шипулин, Н.** Серебряная работа в Устюге-Великом. („Волог. Губ. вед.," за 1848 г., № 42).

1214. **Его-же.** Состояние серебряных изделий в г. Устюге. („Волог. Губ. вед.," за 1880 г., № 86).

1215. **Шлягин, В. П.** К истории церквей Вологодской епархии. („Вол. Епарх. вед.," за 1915 г., №№ 17—18).

1216. **Его-же.** Акты Велико-Устюжского Михаило-Архангельского монастыря. Часть I и II. Издание Комитета по заведыванию церковным древнехранилищем в Великом Устюге. Великий Устюг 1912—1913).

1217. **Шляпкин, И. А. проф.** Указец книгохранителя Спасо-Прилуцкого монастыря Арсения Высокого 1584 г. С.П.Б. 1914.

1218. **Его-же.** Незгоноровские святцы в Казанской церкви в г. Вологде („Художественные сокровища России“ за 1903 г.).

1219. **Шустиков, А. А.** По деревням Олонецкого края. (Поездка в Каргопольский уезд). Издание Волог. общ. науч. Северного края. Вологда. 1915.

1220. **Его же.** Троичина, Кадниковского уезда. Этнографический очерк. (Волог. Губ. вед.,“ за 1883 г., №№ 11—13).

1221. **Его-же.** Тавреньга, Вельского уезда. Этнографический очерк. („Живая старина“ за 1895 г., №№ 2—4).

1222. **Щукин.** О бывшем Ильинском монастыре. История монастыря и описание церкви Ильи Пророка. („Волог. Губ. ведом.,“ за 1849 год, №№ 25—26).

1223. **Энгельгардт, А. П.** Русский север. Путевые заметки. Издание А. С. Суворина. С.П.Б. 1897.

1224. **Энгельмейер, А.** По русскому и скандинавскому северу. Путевые воспоминания в 4-х частях. М. 1902 г. (8° XIV+210 стр).

1225. **Энциклопедический лексикон,** том XII, стр. 415. (статья П. Н. Надеждина „Вологодская губерния“).

1226. **Энциклопедический словарь** Плюшара. П. 1835

1227. **Энциклопедический словарь,** составленный русскими учеными литераторами. II. 1862.

1228. **Энциклопедический словарь** Брокгауза—Ефрон. 86 полутомов.

1229. **Малый энциклопедический словарь** Брокгауза—Ефрона. 4 тома.

1230. **Новый энциклопедический словарь** Брокгауза—Ефрона. 29 томов.

1231. **Энциклопедический словарь** „Просвещения“.

1232. **Энциклопедический словарь** „Гранат“.

1233. **Энциклопедический словарь** „Деятель“.

1234. **Юдницкий, И. Л.** Строгановы и Сольвычегодск. („Журнал Мин. Нар. Просв.“ за 1852 год и („Вол. Губ. вед.“ за 1852 г., № 1, стр. 1—4).

1235. **Яковкин, И.** История села Царского. С.П.Б. 1829.

Словарь северных иконников.

Вологодские иконники.

Автономов, Аггей Вологодский иконник, высланный в Москву из Вологды на роспись Московского Успенского собора в 1652 году; в 1660 г. при вызове в Москву на роспись Московского Архангельского собора оставлен дома за старостью.

Автономов, Аггеев Гришка. Вологодский иконник, высланный в Москву для росписи Архангельского собора в 1660 году; в 1670 году работал над росписью „подволочных досок" в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича; в 1687 году участвовал в написании икон в иконостас Вологодского Софийского собора (надпись на иконе пророка Гада) и в Иоанно-Богословской церкви, что за Ленивой площадкой в Вологде написал икону Михаила Архангела (надпись на иконе); в 1695 году написал икону Николы в Никулинскую церковь по Кирилловскому тракту, в 45 верстах от города Вологды.

Автономов, Аггеев Гурка. Вологодский иконник, высланный в Москву для росписи Архангельского собора в 1660 году.

Акинфиев, Архип. Вологодский иконник, высланный в Москву в 1652 году для росписи Успенского собора; в 1658 году писал иконы в Знаменской церкви Духова монастыря в Вологде.

Акинфиев, Семка. Вологодский иконник, высланный в 1660 году в Москву для росписи Архангельского собора; в 1666 году был у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле.

Александр, соборный поп. В 1643 году починил и олифил четыре верхних тябла иконостаса в Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Аммосов, Михаил Леонтиев. Вологжанин. Надпись на иконе „Всех Скорбящих Радости" в церкви Царя Константина в Вологде.

Андреян. Игумен нонехонский и вологодский. Был игуменом в Корнилиевом монастыре Грязовецкого уезда, потом основал свою пустынь у Белого села. Писал иконы. („Клинцовский подлинник", лист 152).

Анисимов, Сергей. Вологодский иконник. Пожалован в 1644 году за стенное письмо в Успенском Кремлевском соборе. В 1652 году вызывался вторично в Москву для работ в Успенском соборе. В 1660 году при вызове на работы в Архангельском соборе оставлен дома за слепотою

Виктор, старец. В 1621 году написал для Вологодского Софийского кафедрального собора два образа праздников к амвону. (Н. И. Суворов. Описание Вологодского Софийского кафедрального собора. М. 1861).

Грешново, Константин. В 1661 году написал икону „Воскресения Христова" для Вологодского Софийского кафедрального собора. В 1680 году написал над Пятницкими воротами соборных стен (от церкви Пятницы, ныне заложены) образ Пресвятой Богородицы Владимирские.

Григорьев, Федор. Вологжанин. Работал в 1687 году в Вологодском Софийском соборе над писанием икон в иконостас (Н. И. Суворов. Описание).

Гринков, Дмитрий. В 1568 году написал икону „Воскресения" в Ильинский монастырь в Вологде в церковь Варлаама Хутынского чудотворца.

Гурьев, Матвей. Вологодский иконник. В 1660 году вызывался в Москву для росписи Архангельского собора. Жил в этом году в гор. Тотьме.

Дементьев, Алексей. Вологодский иконник. В 1660 году вызывался в Москву для росписи Архангельского собора.

Дементьев, Михайло. Вологодский иконник. В 1660 году вызывался в Москву для росписи Архангельского собора.

Дементьев, Ждан. Вологодский иконник. В 1625 году писал в Вологодском Софийском кафедральном соборе на амвонных столбцах пророков. (Н. И. Суворов. Описание...)

Дионисий, Глушицкий (1362—1437). Вологодский святой, игумен Глушицкого монастыря Иконник. Ему приписывается на севере множество икон. („Клинцовский подлинник", лист 152).

Иванов, Дружина. Вологодский иконник, пожалован был в 1644 году за участие в росписи Успенского собора.

Карпов, Семен. Вологодский иконник. В 1687 году писал иконы в Вологодском Софийском кафедральном соборе. (Н. И. Суворов. Описание...)

Кириллов, Костянтин. Вологодский иконник. В 1644 году пожалован за участие в работах по росписи Успенского собора. В 1645 году олифил иконостас Вологодского Софийского кафедрального собора. В 1660 году при вызове в Москву для росписи Архангельского собора, оставлен в Вологде для писания икон Вологодскому архиепископу. Написал „Деисус" с праздниками 11 икон (Евангелисты, Одигитрия, Федор Стратилат, Изгнание Адама, Нерукотворенный Спас, Богоматерь, Никола угодник).

Клоков, Дмитрий Евтифеев. Вологодский иконник. В 1644 году пожалован за участие в работах по росписи Успенского собора. В 1660 году за старостию оставлен в Вологде.

Константинов, Иван (сын Константина Кириллова). Иконник Вологодского архиепископа в 1660 году.

Кошкин, Трофим. В 1621 году починял в Предтеченском приделе Вологодского Софийского кафедрального собора „Деисуса" и местные образа.

Марков, Иван Григорьев. Вологодский иконник. В 1713 году писал иконы в Иоанно-Богословской церкви в Вологде. Его подписи на иконах „Николая чудотворца" и „Троицы".

Матвеевы, Михайло и Гаврила (дети попа Матвея с посаду Архангела Гаврила) поновили 61 икону в Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Москвин, Иван. Вологодский иконник. В 1660 году был в Вологде.

Никифоров, Иван. Вологодский иконник. Подписная икона „Троица" (в сотрудничестве с Иваном Марковым) 1713 года в Иоанно-Богословской церкви в Вологде.

Онкундинов, Иван. Иконник Вологодского архиепископа

Павлов, Филипп (Филка). Вологодский иконник. По Оружейному приказу числился кормовым иконником. Вызван из Вологды в 1660 году в Москву для росписи Архангельского собора. В 1664 году писал иконы в церкви Евдокии великомученицы в Москве. В 1665 году написал икону боярину И. И. Романову. В 1666 году был у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле.

Панфилов, Иван. Вологодский иконник. При вызове в Москву в 1660 году оставлен в Вологде.

Перфильев, Панка. Вологодский Крестьянин Прилуцкого монастыря.

Петров, Тимофей. Вологодский иконник. В 1687 году писал Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Полуехтов, Иван. В 1644 году пожалован за участие в работах по росписи Успенского собора. В 1645 году олифил иконостас Вологодского Софийского кафедрального собора. В 1660 году при вызове в Москву для росписи Архангельского собора оставлен в Вологде.

Попов, Дмитрий. Вологодский иконник. За участие в работах по росписи Успенского собора в 1644 году пожалован Оружейным приказом.

Попов, Иван. Вологодский иконник. Пожалован за участие в росписи Успенского собора в 1644 году. При вызове в 1660 году иконников для росписи Архангельского собора упоминается в „сказке" Оружейного приказа.

Савельев, Петр. Вологодский иконник. В 1687 году писа Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Савин, Петр. Вологодский иконник. В 1687 году писал иконы в Вологодском Софийском кафедральном соборе и в церкви Иоанна Богослова, что за Ленивой площадкой в Вологде.

Семен, иконник. В 1634 году починял и олифил четыре верхних пояса иконостаса в Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Сергиев, Ермола. Вологодский иконник. При вызове на роспись Архангельского собора в 1660 году оставлен в Вологде. В 1666 году был у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Московском Кремле. В 1670 году участвовал в работах по росписи Коломенского дворца царя Алексея Михайловича. В 1687 году писал иконы в иконостас Вологодского Софийского кафедрального собора. В 1689 году писал иконы в церковь Герасима преподобного в Вологде. В 1692 году написал образ „Господа Вседержителя" в Иоанно-Богословскую церковь в Вологде и образ „Воскресения Христова" туда же

(в сотрудничестве с Петром Савиным, Семеном Карповым и Яковом Сергеевым). В 1693 году написал для Вологодского Софийского кафедрального собора образ „Страсти Христовы" в девяти местах.

Сергеев, Яков. Вологодский иконник. В 1687 году писал иконы в иконостас Вологодского Софийского кафедрального собора и в церковь Иоанна Богослова в Вологде.

Симеон, Благовещенский протопоп. В 1643 году починил и олифил четыре верхних тябло иконостаса в Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Степанов, Григорий. Вологодский иконник. В 1644 году пожалован за участие в росписи Успенского собора.

Степанов, Дмитрий (сын Григория Степанова). Вологодский иконник. В 1660 году работал в Ростове Великом. В 1670 году отослан для работ к митрополиту Пите.

Тарасов, Яков. Вологодский иконник. Пожалован за участие в росписи Успенского собора в 1644 году.

Холуев, Степка Викулов. Вологодский иконник. Вызван в 1660 году в Москву для росписи Архангельского собора. По окончании росписи отослан в Вологду и больше не вызывался.

Фокин, Терентий Фомин. Вологодский иконник. По „сказке" Оружейного приказа в 1660 году был в Вологде.

Фомин, Иван. Вологодский иконник. В 1660 году вызван для росписи Архангельского собора. В 1670 году участвовал в работах по росписи Коломенского дворца царя Алексея Михайловича. В 1666 году был у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле.

Устюжские иконники.

Волков, Кузьма. Устюжский иконник. Писал ик Варварынск церкви в Великом-Устюге.

Гольцов, Иван. Устюжский иконник. По материалам Оружейного приказа иконник 3-ей статьи. В 1664 году писал в церкви Спаса за Золотой решеткой в Кремле; в 1666 году в Новодевичьем монастыре; в 1669 году в Архангельском соборе в Кремле; в 1670 году в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Гольцов. Степка Устюжский иконник.

Зубов, Федор Евтифеев или Ефтихиев, отец известных граверов Петровского времени. В Спасской церкви Великого Устюга есть икона с следующей надписью: „Сей Нерукотворный образ написан по вере всех православных христиан на моление и на спасение и на утверждение граду сему лета 7160 (1652) сентября в 16 день, а писал многогрешный и недостойный в человецех Усолья Кэмского Федор Евтихиев сын Зубов". Эта надпись позволяет установить, что Федор Зубов происходил из Усолья Камского и только жил в Великом Устюге. Образ „Спаса" самая ранняя из известных работ Федора Зубова. Так как Федор Зубов умер 3 ноября 1689 года, то между иконой „Спаса" и последними его

работами тридцати-семилетний промежуток. На бумаг Оружейного приказа известно, что Федор Зубов много раз был жалован. Судя по некоторым данным того же Оружейного приказа Федор Зубов считался выдающимся иконником своего времени, именным подражателей и, может быть, учеников, так при определении и жалованные иконники Никиты Павлова, писавшего для Строгановых, жалование ему было положено „против Федора Зубова", потому что „пишет изображение святых или мелким письмом". В московском Успенском соборе находится икона Иерусалимской Божией Матери, писанная в манере Федора Зубова и, может быть, ему принадлежащая. В 1660 году вызван был в Москву для росписи Архангельского собора, но Федор Зубов почему-то уклонился от царской работы и застрял в Ярославле под благовидным предлогом (по просьбе Анны и Вонифатия Скрыпиных) для окончания росписывания царских врат, Деисуса и праздников в церкви Покрова в Ярославле. В 1663 году Федор Зубов написал для государя образ местный „во облаце Господь Саваоф, а к нему молящих святых... царских ангелов, св. Алексея митрополита, и св. Алексея человека Божьяго, и св. мученика Федора Стратилата, и преподобной Марии Египетской и всех безомененных святых государских детей". В 1664 году Федор Зубов был сделан жалованным иконописцем Оружейной палаты и определен на письмо в церковь Евдокии Великомученицы. В 1665 году он писал иконы Н. Н. Романову. В 1666 году он работал в церкви Спаса Нерукотворенного. В 1680 году в Покровском Измайловском соборе написал образ Покрова („лета 7188 (1680) писал сей образ Федор Евтихиев с товарищы"). Около 1680 года Федор Зубов написал икону Федора Стратилата в Верхоспасском соборе Московского теремного дворца. В церкви Спаса за Золотой решеткой есть икона „Деяние", в которое вставлялся в средник древний образ Нерукотворенного Спаса (теперь вставляется снимок с него) очень мелкого письма с надписью, трудно разбираемой „лица писали Федор Евтихиев, Леонтий Стефанов и Сергий".

Иконников, Федька. Устюжский иконник.

Ильин, Петрушка. Устюжский иконник. В 1666 году писал в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле. В 1668 году был вызван в Москву для росписи Архангельского собора. В 1669 году работал на „травном письме" в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Ключарев, Кузьма. Устюжский иконник. По материалам Оружейного приказа кормовой иконописец третьей статьи. В 1665 и 1666 году работал над росписью Архангельского собора в Кремле. В 1666 году сбежал с работ на родину. В 1670 году работал в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Колмогоров, Василий. Устюжский иконник. Подписные иконы в церкви Симеона Столпника в Великом-Устюге 1765 года.

Кондаков, Иван Устюжский иконник. Подписная икона Димитрия Солунского в Дымковской Димитриевской церкви в Великом Устюге 1725 года.

Максимов, Поспелко. Устюжский иконник.

Никитин, Ивашка. Устюжский иконник. В 1669 году писал „травное письмо“ в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Озеров, Иван. Устюжский иконник.

Артемьев, Анисий. Устюжский иконник. Пожалован письмо в 1644 году.

Петров, Васька. Устюжский иконник

Петров, Емельян. Устюжский иконник. Священник. В 1766 новил иконы в Вологодском Софийском кафедральном соборе.

Попов, Алешка Устюжский иконник. В 1670 году был у письма в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича

Попов, Василий. Устюжский иконник В 1666 году работал в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле. В 1667 году был у росписи Архангельского собора.

Сабельников, Евдоким. Устюжский иконник. В 1666 году участвовал росписи Архангельского собора в Москве.

Селиванов, Сенька. Устюжский иконник.

Серапион, монах. Устюжский иконник. В сороковых годах XV века написал по поручению граждан Великого Устюга во избавление от чумы образ Нерукотворенного Спаса, поставленный на городских вратах па Городищенской башне.

Соколов, Афонька Петров. сын. Устюжский иконник. В 1666 году был у письма в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой в Кремле. В 1667 году оставлен в Устюге. В 1669 году писал „травное письмо“ в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Соколов, Ивашка. Устюжский иконник. В 1666 году был у письма в Московском Новодевичьем монастыре.

Соснин, Иван Устюжский иконник. В 1666 году участвовал в росписи Архангельского собора в Кремле и работал в церкви Нерукотворенного Спаса за Золотой решеткой. В 1670 году работал в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Стефанов, Алешка. Устюжский иконник. В 1669 году писал „травное письмо“ в Коломенском дворце царя Алексея Михайловича.

Фомин, Лука. Устюжский иконник. Упоминается в „сказке“ Оружейного приказа 1667 года.

Федоров. Устюжский иконник. В 1666 году при испытании в годности для работ в Архангельском соборе знаменитый Симон Ушаков около имени Федорова написал „оставить и впредь не имать“.

Чертуфьев, Митька. Устюжский иконник.

Шергин, Афонька. Устюжский иконник.

Шестоперов, Сергей. Устюжский иконник. В 1666 году работал над росписью Архангельского собора; в 1667 году оставлен в Устюге.

Югов, Михайло. Устюжский иконник. В 1666 году при испытании в годности для работ в Архангельском соборе знаменитый Симон Ушаков около имени Югова написал „оставить и впредь не имать“. При выборе в 1669 году оставлен в Великом Устюге за негодностью.

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Предуведомление . —

2. Общий очерк развития русского искусства от древнейших времен (I) 1—17

3. Зодчество (II) 18—67

4. Иконопись (III) 68—108

5. Ваяние (IV) 109—139

6. Прикладное дело (V) 140—162

7. Указец книгам и статьям по художественной культуре севера: общие труды по русскому искусству—(163—173); журналы по искусству—(174—175); рукописи и архивные документы—(175—176); труды по художественной культуре севера—(176—224).

8. Словарь северных иконников 224—230